درس بلاغت

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارتِ ترقیِ انسانی وسائل، حکومتِ ہند
ویسٹ بلاک۔ 1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔ 066 110

درس بلاغت

قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان
وزارتِ ترقیِ انسانی وسائل، حکومتِ ہند
ویسٹ بلاک۔1، آر۔ کے۔ پورم، نئی دہلی۔110066

پہلی اشاعت	:	1981
دوسری اشاعت	:	2007
تیسری طباعت	:	2009
تعداد	:	1100
قیمت	:	-/46 روپے
سلسلۂ مطبوعات	:	225

Dars-e-Balaghat

ISBN :978-81-7587-312-4
ناشر: ڈائرکٹر، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ویسٹ بلاک۔1، آر.کے. پورم، نئی دہلی۔110066
فون نمبر: 26103938، 26103381، 26179657، فیکس: 26108159
ای۔میل: urducouncil@gmail.com، ویب سائٹ: www.urducouncil.nic.in
طابع: لاہوتی پرنٹ ایڈس، جامع مسجد، دہلی۔110006
اس کتاب کی چھپائی میں 70GSM, TNPL Maplitho کاغذ استعمال کیا گیا ہے۔

پیش لفظ

انسان اور حیوان میں بنیادی فرق نطق اور شعور کا ہے۔ ان دو خداداد صلاحیتوں نے انسان کو نہ صرف اشرف المخلوقات کا درجہ دیا بلکہ اسے کائنات کے ان اسرار و رموز سے بھی آشنا کیا جو اسے ذہنی اور روحانی ترقی کی معراج تک لے جا سکتے تھے۔ حیات و کائنات کے مخفی عوامل سے آگہی کا نام ہی علم ہے۔ علم کی دو اساسی شاخیں ہیں باطنی علوم اور ظاہری علوم۔ باطنی علوم کا تعلق انسان کی داخلی دنیا اور اس دنیا کی تہذیب و تطہیر سے رہا ہے۔ مقدس پیغمبروں کے علاوہ، خدا رسیدہ بزرگوں، سچے صوفیوں اور سنتوں اور فکر رسا رکھنے والے شاعروں نے انسان کے باطن کو سنوارنے اور نکھارنے کے لیے جو کوششیں کی ہیں وہ سب اسی سلسلے کی مختلف کڑیاں ہیں۔ ظاہری علوم کا تعلق انسان کی خارجی دنیا اور اس کی تشکیل و تعمیر سے ہے۔ تاریخ اور فلسفہ، سیاست اور اقتصاد، سماج اور سائنس وغیرہ علم کے ایسے ہی شعبے ہیں۔ علوم داخلی ہوں یا خارجی ان کے تحفظ و ترویج میں بنیادی کردار لفظ نے ادا کیا ہے۔ بولا ہوا لفظ ہو یا لکھا ہوا لفظ، ایک نسل سے دوسری نسل تک علم کی منتقلی کا سب سے موثر وسیلہ رہا ہے۔ لکھے ہوئے لفظ کی عمر بولے ہوئے لفظ سے زیادہ ہوتی ہے۔ اسی لیے انسان نے تحریر کا فن ایجاد کیا اور جب آگے چل کر چھپائی کا فن ایجاد ہوا تو لفظ کی زندگی اور اس کے حلقۂ اثر میں اور بھی اضافہ ہو گیا۔

کتابیں لفظوں کا ذخیرہ ہیں اور اسی نسبت سے مختلف علوم و فنون کا سرچشمہ۔ قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان کا بنیادی مقصد اردو میں اچھی کتابیں طبع کرنا اور انھیں کم سے کم قیمت پر علم و ادب کے شائقین تک پہنچانا ہے۔ اردو پورے ملک میں سمجھی جانے والی، بولی جانے والی اور

پڑھی جانے والی زبان ہے بلکہ اس کے سمجھنے، بولنے اور پڑھنے والے اب ساری دنیا میں پھیل گئے ہیں۔ کونسل کی کوشش ہے کہ عوام اور خواص میں یکساں مقبول اس ہر دلعزیز زبان میں اچھی نصابی اور غیر نصابی کتابیں تیار کرائی جائیں اور انھیں بہتر سے بہتر انداز میں شائع کیا جائے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے کونسل نے مختلف النوع موضوعات پر طبع زاد کتابوں کے ساتھ ساتھ تنقیدیں اور دوسری زبانوں کی معیاری کتابوں کے تراجم کی اشاعت پر بھی پوری توجہ صرف کی ہے۔

یہ امر ہمارے لیے موجب اطمینان ہے کہ ترقی اردو بیورو نے اور اپنی تشکیل کے بعد قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان نے مختلف علوم وفنون کی جو کتابیں شائع کی ہیں، اردو قارئین نے ان کی بھرپور پذیرائی کی ہے۔ کونسل نے ایک مرتب پروگرام کے تحت بنیادی اہمیت کی کتابیں چھاپنے کا سلسلہ شروع کیا ہے، یہ کتاب اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے جو امید ہے کہ ایک اہم علمی ضرورت کو پورا کرے گی۔

اہل علم سے میں یہ گزارش بھی کروں گا کہ اگر کتاب میں انھیں کوئی بات نادرست نظر آئے تو ہمیں لکھیں تا کہ جو خامی رہ گئی ہو وہ اگلی اشاعت میں دور کر دی جائے۔

ڈاکٹر محمد حمید اللہ بھٹ
ڈائرکٹر

فہرست

شمس الرحمٰن فاروقی

باب اوّل

بلاغت کیا ہے؟

ایسی چیزیں خلق کرنا جن پر وقت اپنے دانتوں کی آزمائش بے فائدہ ہی کرتا ہے، صورتاً اور معناً تھوڑی بہت لافانیت حاصل کرنے کی کوشش کرنا...... میری سب سے بڑی تمنا یہ ہے کہ میں دس جملوں میں وہ باتیں کہہ جاؤں جو ہر شخص ایک پوری کتاب میں بیان کرتا ہے، بلکہ جنھیں ہر شخص ایک پوری کتاب میں بھی بیان نہیں کرتا۔ نطشہ

ہر ادبی انحطاط کے خصائص کیا ہوتے ہیں؟ یہ کہ فن پارے کی کلیت میں کوئی جان نہیں ہوتی۔ لفظ حاکم بن بیٹھتا ہے اور جملے سے اچھل کر باہر آجاتا ہے، جملہ اپنی حدوں سے آگے نکل جاتا ہے اور صفحے کے معنی دھندلا کر دیتا ہے اور صفحہ، پورے فن پارے کی زندگی کے علی الرغم زندگی حاصل کر لیتا ہے۔ اس طرح کلیت، کلیت نہیں رہ جاتی...... کل میں کوئی بھی جان نہیں رہتی: سارے کا سارا گھڑا ہوا، جوڑ بٹھایا ہوا، آورد سے بوجھل اور مصنوعی ہوتا ہے۔ نطشہ

1 نطشہ کوئی باقاعدہ قسم کا نقاد نہ تھا۔ اس نے ''المیہ کی پیدائش'' نامی ایک فلسفیانہ تنقیدی کتاب ضرور لکھی ہے لیکن خالص ادبی تنقید سے اس کو براہ راست کوئی علاقہ نہ تھا۔ تاہم وہ جرمن زبان کے غیر معمولی نثر نگاروں میں گنا جاتا ہے۔ اس کے بہت سے خیالات سے اختلاف کیا جاسکتا ہے اور کیا گیا ہے۔ مگر اس کی تحریروں کا ادبی حسن مسلم ہے۔ فن اور زبان کے بارے میں بھی اس کے بہت سے خیالات، جو مختلف کتابوں میں بکھرے ہوئے ہیں، بعد کے تنقید نگاروں اور ادبی مفکروں کے لیے مشعلِ راہ ثابت ہوئے ہیں۔ بلاغت کے بارے میں کتاب شروع کرنا اور کسی مشرقی (علی الخصوص ایرانی) مصنف کے حوالے کے بجائے نطشہ سے آغازِ کلام کرنا اس بات کی دلیل ہے کہ مغربی مفکرین

چاہے بلاغت کے لفظ یا اصطلاحی معنی سے نا آشنا رہے ہوں لیکن مغربی تنقید بھی اس کے تصور سے بے گانہ نہیں ہے۔ یہ اس بات کی بھی دلیل ہے کہ کم سے کم ادبی اظہار کی حد تک سارے طریق اظہار، زبان یعنی لفظ پر منحصر ہوتے ہیں اور ادب کا کوئی مطالعہ زبان کے عمل کا مطالعہ کیے بغیر مکمل اور معنی خیز نہیں ہوسکتا، اور اس کے مطالعے میں مشرقی تنقید کے بہت سے اصول نہ صرف بہت کارآمد ہیں، بلکہ ان کی اساس جن تصورات پر ہے وہ مشرق و مغرب میں یکساں جاری و ساری ہیں۔

2 بلاغت کسی علم کا نام نہیں ہے، بلکہ بلاغت ایک تصور ہے۔ بلاغت اس صورتِ حال کی تصوراتی شکل کو کہا جاسکتا ہے جو زبان کو حسن اور خوبی کے ساتھ استعمال کرنے سے ظہور میں آتی ہے۔ نطشہ کے مندرجہ بالا اقوال کا تجزیہ کیا جائے تو ذیل کے نتائج برآمد ہوتے ہیں:

2.1 فن کار کا کام ہے کہ وہ ایسی چیزیں خلق کرنے کے لیے کوشاں ہو جن پر امتدادِ زمانہ کا اثر نہ ہو۔

2.2 وہ تحریریں زیادہ پائدار ہوتی ہیں جن میں ادائے مطلب کے لیے کم سے کم الفاظ صرف ہوں۔

2.3 وہ تحریریں بہترین ہیں جن میں اچھوتا پن ہو۔

2.4 فن پارہ ایک کل ہوتا ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ بعض اجزا اچھے ہوں اور بعض خراب اور پھر بھی فن پارے کو کامیاب گردانا جائے۔

2.5 کلیت کی شرط توازن ہے۔ یہ ممکن نہیں کہ چند الفاظ، چند جملے یا چند صفحات غیر معمولی قوت کے حامل ہوں اور باقی حصہ کمزور ہو اور پھر بھی فن پارہ کامیاب ٹھہرے۔

2.6 توازن کی شرط یہ ہے کہ فن پارے میں ایک طرح کی نامیاتی وحدت ہو۔ سب اجزا معنی خیز ہوں۔ محض تزئینی اجزا سے فن پارے کی قیمت میں اضافہ نہیں ہوتا۔

3 مشرقی تصورِ بلاغت ان تمام باتوں کو قبول کرتا ہے، لیکن اصطلاحوں یا طرزِ ادا کے فرق کی بنا پر گمان گزر سکتا ہے کہ بلاغت کوئی اور چیز ہے، اور شاید کوئی بہت دقیانوسی اور ازکار رفتہ چیز ہے۔ یہ بات قابلِ لحاظ ہے کہ مشرق کے تمام ماہرینِ فن الفاظ کی اہمیت اور لفظی اظہار میں توازن اور محض تزئین کی جگہ معنی خیزی پر زور دیتے رہے ہیں۔ چنانچہ ابنِ خلدون کا مشہور قول ہے کہ شعر الفاظ سے بنتا ہے۔ اسی خیال کو قدامہ ابنِ جعفر، امیر عنصر المعالی اور ابنِ رشیق وغیرہ نے اپنے الفاظ میں بیان کیا ہے۔ باب دوم کے پیراگراف 1 کے تحت جو کچھ کہا گیا ہے وہ بھی اسی خیال پر مبنی ہے کہ شعر الفاظ سے

بنتا ہے، محض خیالات کی خوب صورتی یا بعض سطحی خوب صورتیوں سے شعر نہیں بنتا۔

4 بلاغت اس صورت حال کو کہتے ہیں جب کلام میں الفاظ معمولی زبان کے مقابلے میں زیادہ زور اور خوبی کے حامل ہوں۔ مغرب کے جدید ماہرین استعارہ بھی اسی نتیجے پر پہنچے ہیں کہ شعر میں زبان کے استعمال کی جو کیفیت ہوتی ہے وہ عام زبان سے زیادہ ارفع و امجد ہوتی ہے۔ چنانچہ مغرب میں یہ مقولہ مشہور ہے کہ Poetry is a heightened use of language۔ ساتھ ہی ساتھ فلسفۂ زبان کے ماہروں کا ایک اثر مکتب ایسا بھی ہے جو تمام انسانی زبان کو (چاہے وہ شعر میں برتی جائے یا محض روزمرہ کے لیے استعمال کی جائے) استعاراتی کہتا ہے۔ اس مکتب کا خیال ہے کہ شاعری میں کوئی خاص بات اور بھی ہوتی ہے جو اس کو عام سطح سے ممتاز کر دیتی ہے۔ بعض لوگ اس خاص بات کو ''وزن'' یا ''آہنگ'' سے تعبیر کرتے ہیں، اور بعض لوگ یہ کہتے ہیں کہ اگرچہ تمام انسانی زبان استعارے پر مبنی ہوتی ہے لیکن شاعری میں جو استعاراتی کیفیت ہوتی ہے اس میں عام سے زیادہ رنگارنگی ہوتی ہے۔ اس سلسلے میں اُن کا خیال ہے کہ چوں کہ شاعری کی زبان ایک مخصوص طرح کے بیان یعنی Discourse کے لیے استعمال کی جاتی ہے، اور اس بیان کی شرط یہ ہے کہ شاعر اپنے سننے والے (اور پڑھنے والے) سے ایک طرح کا مکالمہ کرتا ہے، اس لیے اس زبان میں اور لسانی اظہار کی اُن شکلوں میں، جن میں کوئی تخلیقی مکالمہ نہیں ہوتا، فرق ہونا لازمی ہے۔ والٹر اونگ Walter Ong نے اس بات پر افسوس کا اظہار کیا ہے کہ سترھویں صدی کے بعد شاعری کی زبان سے بیان کا عنصر کم ہو جانے کی وجہ سے اس کی تازگی مجروح ہوگئی۔ ''وزن'' یا ''آہنگ'' پر زور دینے والے نقاد کولرج کے اس خیال کی صدائے بازگشت معلوم ہوتے ہیں کہ شاعری چیز ہی ایسی ہے جو ''موزونیت'' یعنی وزن و آہنگ کے ذریعے ظاہر ہونے کا تقاضا کرتی ہے۔ ان سب مسائل پر بحث یا اشارے ان علوم میں مل جاتے ہیں جن کا مطالعہ بلاغت کے مشرقی تصور کو قائم کرنے میں ہماری مدد کرتا ہے۔ بلکہ بعض مسائل تو ایسے ہیں جن پر مشرقی مفکرین نے براہ راست اظہار خیال اس وجہ سے نہیں کیا (مثلاً یہ کہ شاعری ایک طرح کا بیان ہوتی ہے) کہ یہ مشرقی تنقید میں بنیادی حقائق کا درجہ رکھتے ہیں اور مشرقی مفکروں کے خیال میں ان پر تفصیلی بحث غیر ضروری تھی۔

5 بلاغت کے لغوی معنی ہیں: ''تیز زبانی''۔ اس سے مجازی معنی نکلے ''کلام کو دوسروں تک پہنچانے (کلام سے کچھ مراد لینے یعنی بے معنی کلام نہ کہنے) میں مرتبۂ کمال کو پہنچنا''۔ اس میں نکتہ یہ ہے کہ ممکن ہے بے معنی کلام کو دوسروں تک پہنچانے میں بھی مرتبۂ کمال حاصل ہو سکے۔ چنانچہ موسیقی

میں اکثر صرف الاپ یا تان یا ترانہ یا ایک دو الفاظ کی تکرار ہوتی ہے، لیکن راگ پورا پورا ادا ہو جاتا ہے اور ادائے راگ میں کمال بامعنی الفاظ کے بغیر، یا مہمل الفاظ کے ساتھ (جیسا کہ ترانے میں ہوتا ہے) بھی ممکن ہے۔ کیرانہ گھرانے کے سب سے بڑے موسیقار استاد عبدالکریم خاں کے طرز موسیقی کی خصوصیت ہی یہی تھی کہ وہ ادائے الفاظ سے زیادہ ادائے راگ پر زور دیتے تھے۔ ان کا قول تھا کہ راگ اپنی پوری صحت، صفائی اور نزاکت کے ساتھ ادا ہونا چاہیے، اس عمل میں الفاظ پر کچھ نقصان بھی مرتب ہو تو کوئی ہرج نہیں۔ لہٰذا بلاغت اور موسیقی میں فرق قائم کرنے کے لیے، اور اس بات کو مستحکم کرنے کے لیے کہ بلاغت بامعنی زبان کا تصور ہے، یہ کہنا ضروری ٹھہرا کہ بلاغت کے معنی ہیں کلام سے کچھ مراد لینا اور اس میں مرتبۂ کمال کو پہنچنا۔ یعنی زبان کا بالارادہ استعمال بلاغت کی شرط ہے۔ اس کے معنی یہ نہیں (جیسا کہ بعض مشرقی مصنفوں نے اصرار کیا ہے) کہ شعر وہ کلام موزوں ہے جو بالارادہ کہا گیا ہو، یعنی جس کو کہتے وقت قائل یعنی کہنے والے نے ارادہ کیا ہو کہ وہ شعر کہے گا۔ اکثر ایسا ہوا ہے کہ لوگوں نے خواب میں، یا بے ارادہ اور بے ساختہ اعلیٰ درجے کے شعر کہے ہیں۔ اگر ارادے کے معنی نیت کے لیے جائیں (جیسا کہ بعض لوگوں نے سمجھا ہے) تو ایسے تمام اشعار کو شعر کی فہرست سے خارج کرنا ہوگا۔ دراصل بلاغت میں جس بالارادہ استعمال کی شرط ہے اس سے مراد یہ ہے کہ کہنے والے نے الفاظ کو مراد قائل کا ذریعہ (یعنی خیالات کی ترسیل کا وسیلہ) تسلیم کیا ہو اور محض جذبہ یا آہنگ یا راگ کے اظہار کے لیے نہ استعمال کیا ہو، جیسا کہ موسیقی میں ہوتا ہے۔

6 ''مرتبۂ کمال کو پہنچنا'' سے مراد یہ نہیں ہے کہ جس کلام میں یہ مرتبہ نہیں وہ بلیغ نہیں۔ اوپر کہا جا چکا ہے کہ بلاغت ایک تصور ہے۔ لہٰذا مرتبۂ کمال بھی ایک تصور ہے۔ جس کلام میں دوسروں تک پہنچنے کی جتنی صلاحیت ہوگی وہ اتنا ہی بلیغ ہوگا۔ اس موقعے پر ترسیل اور ابلاغ کا سوال اٹھانا غیر ضروری ہے۔ یعنی یہ سوال غیر ضروری ہے کہ مشکل یا مبہم کلام، یا اس کلام کی حیثیت کیا ہے جسے ''عام قاری'' نہیں سمجھ پاتا۔ کیا ایسے کلام کو بلاغت سے عاری کہا جائے گا؟ ترسیل اور ابلاغ کا معاملہ قاری کی نفسیات، اس کے علم، شاعر جس روایت کا وارث ہے، جن حالات میں شعر کہہ رہا ہے، ان سب مسائل سے متعلق ہے۔ لیکن بنیادی بات یہ ہے کہ جس صورت حال کو بلاغت کہتے ہیں وہ بعض مخصوص حالات میں پیدا ہوتی ہے، اور ان مخصوص حالات کا مطالعہ مختلف علوم کے تحت ہوتا ہے۔ ان علوم کو مختصراً علوم بلاغت کہہ سکتے ہیں۔ لہٰذا اگر کوئی تحریر ان علوم کی روشنی میں، جنھیں علوم بلاغت کہا جاتا ہے، خوب صورت ٹھہرے تو اسے بلیغ کہا ہی جائے گا، عام اس سے کہ وہ ''عام قاری'' یا ''عوام''

کی سمجھ سے بالاتر ہو یا نہ ہو۔ مثلاً بلاغت کے معنی یہ تو ہیں کہ کلام کو دوسرے تک پہنچانے میں مرتبۂ کمال تک پہنچنا، لیکن بلیغ کلام کی ایک شرط یہ بھی ہے کہ اظہار مطلب کے لیے کم سے کم الفاظ استعمال کیے جائیں (استعارہ بھی الفاظ کی تعداد کم کرنے کا ہی ایک طریقہ ہے، جیسا کہ آگے واضح ہوگا۔) اس لیے ممکن ہے کہ جو کلام غیر ضروری الفاظ کے اخراج کی بنا پر بلیغ ہوگیا ہے وہ "عام قاری" کی فہم سے بعید ٹھہرے۔ اس موقعے پر حالی کے مندرجۂ ذیل خیالات، جو غالب کے ایک شعر کی شرح میں ہیں، ہمارے مفید مطلب ہوں گے۔

7 غالب کا شعر ہے:

جب مے کدہ چھٹا تو پھر اب کیا جگہ کی قید　　مسجد ہو مدرسہ ہو کوئی خانقاہ ہو

اس پر حالی نے یوں اظہار خیال کیا ہے: "اس شعر میں از راہِ تہذیب اس کام کا ذکر نہیں کیا جس کے کرنے کے لیے مسجد و مدرسہ و خانقاہ کو مساوی قرار دیا ہے۔ مطلب یہ ہے کہ مے کدہ جہاں حریفوں کے ساتھ شراب پینے کا لطف تھا، جب وہی چھٹ گیا...... تو سب جگہ پی لینی برابر ہے۔ مسجد وغیرہ کی تخصیص از راہِ شوخی کی گئی ہے...... اور شراب پینے کی تصریح نہ کرنا مقتضائے بلاغت ہے"۔ ان باتوں کی روشنی میں نکتہ صاف ہوجاتا ہے کہ اس شعر کی خوب صورتی ان چیزوں پر قائم ہے جو شعر میں بیان نہیں ہوئیں لیکن اس سے ظاہر ہوتی ہیں، یا جن کی طرف شعر میں محض مبہم اشارے ملتے ہیں۔ مثلاً یہ کہ (1) شراب پینے کا اصل لطف مے کدے میں ہے، جب وہ لطف حاصل نہیں ہوتا تو مسجد وغیرہ کہیں بیٹھ کر پی لیں گے۔ (2) لطف اور خوبی کے اعتبار سے مے کدہ ان تمام چیزوں سے بہتر ہے، یعنی مسجد وغیرہ سے۔ (3) مسجد کی توہین مقصود نہیں، بلکہ خوش طبعی کا اظہار مقصود ہے۔ (4) شاید مسجد، مدرسہ اور خانقاہ میں شراب پی جاتی ہو، لیکن یہ جگہیں اسی وقت قابلِ قبول ہیں جب مے کدہ نہ ہو۔ (5) مے کدہ کیوں چھوٹا، اس کی وضاحت نہیں کی گئی۔ مے کدہ غالباً اس وجہ سے چھوٹا ہے کہ عشق نے دربدری سکھائی ہے۔ (6) جس عمل (یعنی شراب پینے) کے بارے میں یہ شعر ہے اس کا کوئی ذکر نہیں کیا گیا۔ شراب کا نام لینا تو دور رہا، پینے کا لفظ بھی استعمال نہیں کیا گیا ہے۔ اس طرح پورا شعر بلاغت کی اعلیٰ مثال بن جاتا ہے، کیوں کہ مراد کلام پوری پوری واضح ہوجاتی ہے لیکن ساری بات اشاروں میں ہے، یا ایسے الفاظ کی مدد سے جو اپنے قرینے اور طرزِ استعمال اور انسلاک Association کے ذریعے ہمیں شعر کے مافی الضمیر تک پہنچاتے ہیں۔

8 نیاز فتح پوری "مالہ و ماعلیہ" کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں: "ردیف و قافیہ کی پابندیاں، اصول

معنی و بیان کی نگہہ داشت، زبان و محاورے کی صحت، مفہوم کی بلندی، طرزِ ادا کی شگفتگی، ندرت، تشبیہات و استعارات کا سریع الانتقال الی الذہن ہونا، جذبات کا خلوص، مصرعوں کا توازن، موضوع کے لحاظ سے الفاظ وتراکیب کی ہم آہنگی اور اُن کا صحیح استعمال کوئی آسان بات نہیں"۔ نیاز فتح پوری کی اس طویل فہرست میں مشرقی اصول نقد کی زیادہ تر بنیادی باتیں آگئی ہیں، لیکن انھوں نے حسبِ معمول بے احتیاطی اور خلط مبحث سے کام لیا ہے۔ اس طرح اُن کی فہرست میں فصاحت، بلاغت اور فنی کے مشینی لوازمات کا تذکرہ بے ترتیبی اور بے اصولے پن سے ہوگیا ہے۔ چنانچہ وہ تشبیہات اور استعارات کے لیے آسانی سے سمجھ میں آجانے کی شرط لگاتے ہیں (اسی کتاب میں ایک جگہ تو انھوں نے یہی کہہ دیا ہے کہ "بلند جذبات اور عمیق افکار استعارہ اور تشبیہ سے زیادہ کاوش چاہتے ہیں"۔ وہ نادر تشبیہات اور استعارات کو "الفاظ کی بازی گری" سے بھی تعبیر کرتے ہیں۔ حالاں کہ بلاغت کی صورت حال شعر میں الفاظ کے مناسب ترین استعمال سے ہی پیدا ہوتی ہے اور اس کا تعلق بلند جذبات اور عمیق افکار کے خلوص سے نہیں ہے۔ اسی طرح زبان و محاورے کی صحت کا تعلق بلاغت سے نہیں بلکہ فصاحت سے ہے)۔

9 جس طرح بلاغت ایک صورتِ حال ہے، اسی طرح فصاحت بھی ایک صورتِ حال ہے۔ فصاحت سے مراد یہ ہے کہ لفظ یا محاورے یا فقرے کو اس طرح بولا یا لکھا جائے جس طرح "مستند اہلِ زبان" لکھتے یا بولتے ہیں۔ لہٰذا فصاحت کا تصور زیادہ تر سماجی ہے اس کی بنیاد روزمرۂ اہلِ زبان پر ہے جو بدلتا بھی رہتا ہے۔ اس لیے فصاحت کے بارے میں کوئی دلیل لانا یا اصول قائم کرنا تقریباً ناممکن ہے۔ فصاحت کا تصور بھی زمانے کے ساتھ بدلتا رہتا ہے اور الفاظ بھی زمانے کے ساتھ فصیح یا غیر فصیح بنتے رہتے ہیں۔

10 یہ سوال اکثر اُٹھایا گیا ہے کہ آیا بلاغت، فصاحت کے بغیر ممکن ہے؟ پرانے علما کے خلاف ماضیٔ قریب کے علمانے، جو زیادہ سخت گیر تھے، یہ کہا کہ فصاحت جزو بلاغت ہے اور بلاغت کی شرط ہی یہی ہے کہ مراد کلام کو دوسرے تک بشرط فصاحت پہنچانا۔ لیکن یہ نظریاتی اعتبار سے غلط ہے۔ کیوں کہ اگر بلاغت اس صورت حال کا نام ہے جس میں الفاظ موقعے اور محل اور معنی کے تقاضے کی مناسبت سے لائے جائیں تو ممکن ہے کہ ایسا کلام فصاحت کے مروجہ معیاروں پر پورا نہ اُترے۔ (یہاں مندرجہ بالا نکتہ ذہن میں رکھیے کہ فصاحت کا تصور زیادہ تر سماجی ہے اور زبان کے بدلنے کے ساتھ ساتھ الفاظ فصیح یا غیر فصیح ہوتے رہتے ہیں)۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ وہ شعرا جن کی فصاحت مشہور ہے (مثلاً

داغ) وہ کوئی بہت بڑے شاعر نہ تھے اور ایسے شعرا جن کی فصاحت داغ سے کم تر ہے (مثلاً میر یا غالب یا اقبال) وہ بہت بڑے شاعر تھے۔

11 ممکن ہے اس صورت حال کو انگیز کرنے کے لیے علما نے یہ اصول وضع کیا کہ فصاحت کے لیے بلاغت کی شرط نہیں ہے۔ لیکن اگر فصاحت کے لیے بلاغت کی شرط نہیں ہے تو بلاغت کے لیے فصاحت کی شرط بھی ضروری نہ ہونا چاہیے۔ یہ ضرور ہے کہ جس کلام میں بلاغت کی کیفیت واضح ہوتی ہے اس میں فصاحت کا بھی ایک نمایاں عنصر ہوتا ہے۔ لیکن یہ ممکن ہے کہ اعلیٰ ترین شعرا کا بھی تمام کلام فصاحت کے تمام معیاروں پر ہمیشہ پورا نہ اُترے۔

12 مثال کے طور پر میر کا یہ شعر ہے:

مت ان نمازیوں کو خانہ ساز دیں جانو
کہ ایک اینٹ کی خاطر یہ ڈھاتے ہیں گے مسیت

اس پر اعتراض کیا گیا ہے کہ میر نے "مسجد" کی جگہ "مسیت" لکھا ہے جو غیر فصیح ہے۔ لیکن یہ بات ظاہر ہے کہ جاہل اور ریاکار مذہبی لوگوں کا ذکر جس تحقیر سے اس شعر میں کیا گیا ہے اس کا تقاضا یہی تھا کہ یہاں "مسیت" جیسا بظاہر غیر فصیح لفظ استعمال کیا جاتا۔ شبلی نے اسی لیے یہ کلیہ وضع کیا ہے کہ کوئی لفظ اصلاً فصیح یا غیر فصیح نہیں ہوتا، بلکہ اپنے مقام کے اعتبار سے فصیح یا غیر فصیح کہلاتا ہے۔ چنانچہ انھوں نے لکھا ہے کہ میر انیس کے ان دو مصرعوں:

ع کھا کھا کے اوس اور بھی سبزہ ہرا ہوا

ع شبنم نے بھر دیے تھے کٹورے گلاب کے

میں "اوس" اور "شبنم" استعمال ہوا ہے۔ اگر ایک مصرعے میں "اوس" کی جگہ "شبنم" اور دوسرے میں "شبنم" کی جگہ "اوس" رکھ دیا جائے تو "فصاحت خاک میں مل جائے گی"۔

13 یہیں پر اس نکتے کا ذکر بھی ضروری ہے کہ اگر کوئی لفظ محاورے میں آیا ہے (یعنی محاورے کا حصہ ہو) تو وہ چاہے جیسا بھی ہو، اس محاورے کی حد تک اسے فصیح کہا جائے گا اور اگر محاورے کے خلاف لکھا جائے تو عبارت غیر فصیح ٹھہرے گی، چاہے مفہوم واضح ہی کیوں نہ ہو۔ لہٰذا نیاز فتح پوری نے ماہر القادری کے اس مصرعے پر صحیح اعتراض کیا ہے:

ع گھٹائیں چشمِ عنایت اُدھر نہ فرمائیں

کہ محاورہ "عنایت فرمانا" ہے نہ کہ "چشمِ عنایت فرمانا"۔

14 اسی طرح مہذب لکھنوی نے اپنے لغت موسوم "بہ مہذب اللغات" میں ان تمام الفاظ کو غیر فصیح قرار دیا ہے جن کا تعلق گالی یا بعض انسانی افعال مثلاً مباشرت کرنے سے ہے۔ یہ بھی زیادتی اور بے اصولا پن ہے، کیوں کہ جو الفاظ عام مہذب بول چال میں یا تحریر میں نہیں آتے انھیں غیر مہذب یا لائق احتراز تو کہہ سکتے ہیں، لیکن غیر فصیح نہیں کہہ سکتے۔ فصاحت ہو یا بلاغت، ان کا تعلق ثقاہت سے نہیں، لسانی صورت حال سے ہے۔

15 بلاغت کی کیفیت کلام میں کس طرح پیدا کی جائے، اس سوال کا جواب حاصل کرنے میں بعض علوم کارآمد ہیں۔ ان علوم کو عام طور پر علوم بلاغت کہا جاتا ہے۔

15.1 ان میں سب سے پہلا علم "بیان" ہے۔ "بیان" کو موٹے طور پر Discourse کہہ سکتے ہیں، لیکن "بیان" Discourse سے بہت زیادہ بسیط اور عمیق علم ہے، کیوں کہ اس کی بنیاد منطق اور علم العلم Epistemology پر ہے۔ "بیان" کو کبھی کبھی Rhetoric بھی کہا گیا ہے، لیکن Rhetoric میں بیش تر عمل دخل صرف منطق کا ہوتا ہے۔ "بیان" کی مختصر تعریف یہ ہے کہ اس میں ان طریقوں اور امکانات کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن کے ذریعے ایک ہی معنی (یعنی ایک ہی اطلاع یا ایک ہی معلومات یا ایک ہی علم Knowledge) کو کئی طرح ادا کر سکتے ہیں۔

15.2 دوسرا علم "بدیع" کا ہے۔ اس میں الفاظ کے معنوی اور صوری حسن اور ان طریقہ ہائے استعمال کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن کے ذریعے کلام کی معنوی یا ظاہری خوب صورتی میں اضافہ ہوتا ہے۔

15.3 چنانچہ علم "بیان" میں استعارہ، تشبیہ، کنایہ، مجاز مرسل کے عنوانات کے تحت ہم اس بات کا مطالعہ کرتے ہیں کہ کسی کلام میں ایک سے زیادہ معنی کس طرح پیدا ہوتے ہیں یا کسی ایک معنی کو مختلف پیرایوں میں کس طرح ادا کر سکتے ہیں۔ اس کے برخلاف علم "بدیع" میں یہ دیکھا جاتا ہے کہ معنی کی وہ خوبیاں جو بیان کے ذریعے پیدا ہوتی ہیں، ان کے علاوہ اور کون سی خوبیاں ہیں اور وہ کس طرح پیدا کی جائیں یا پرکھی جائیں؟ ان کو "صنائع معنوی" کہتے ہیں۔ علم "بدیع" کا دوسرا پہلو کلام کی اُن خوبیوں کا مطالعہ کرتا ہے جو کلام میں معنوی اضافہ اس حد تک نہیں کرتیں جس حد تک صنائع معنوی کے ذریعے ہوتا ہے۔ لیکن اُن کے ذریعے الفاظ میں ایک جدت، بانکپن یا تازگی آجاتی

ہے (جو، ظاہر ہے کہ اپنی جگہ پر ایک معنوی حسن پر بھی ہے) ان لفظی خوبیوں کو ''صنائع لفظی'' کہتے ہیں۔

15.4 ''بدیع'' کے تحت کلام میں لائے گئے تمام خواص کو عام زبان میں ''صنائع اور بدائع'' کہتے ہیں۔

15.5 بلاغت کا تیسرا علم ''عروض'' کہلاتا ہے۔ ''عروض'' وہ علم ہے جس میں زبان میں اصوات کی اور خاصیت کے اعتبار سے ان میں نمونوں یعنی Patterns کی تلاش و تعین کی جاتی ہے اور ان تمام نمونوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے جن میں ''موسیقی'' یا ''موزونیت'' ہوتی ہے۔ ''عروض'' ہمیں زبان کے آہنگ، شعر میں صوتی تنوع، پیچیدگی اور شعری آہنگ کے نئے امکانات اور موجود قوتوں کی توجیہ اور تفصیل بیان کرنا سکھاتا ہے۔ ''عروض'' اپنی جگہ اتنا مفصل اور باریک علم ہے کہ اسے بلاغت سے الگ بھی مطالعہ کرنا ضروری ہے۔

15.6 بلاغت کا چوتھا علم ''قافیہ'' کہلاتا ہے۔ اس میں ان الفاظ کی آپس میں موسیقیاتی ہم آہنگی کا مطالعہ ہوتا ہے جو مصرعے کے آخر میں آتے ہیں اور تکرار صوت کے ذریعے شعر میں حسن پیدا کرتے ہیں۔

16 بعض علما نے تاریخ گوئی، معما، توارد، سرقہ وغیرہ کو بھی علوم بلاغت میں قرار دیا ہے۔ لیکن اگر بلاغت کی صحیح تعریف ذہن میں رکھی جائے تو یہ معاملات، جن میں بعض کا تعلق ادب سے بہت دور کا ہے (یعنی تاریخ گوئی اور معما) اور بعض کا تعلق تحقیق سے ہے (توارد، سرقہ) بلاغت سے چنداں متعلق نہیں معلوم ہوتے۔

17 بسا اوقات طالب علموں کی آسانی کے لیے بعض اور چیزیں جن کا تعلق کلام کی Phenomenology سے ہے، مطالعۂ بلاغت میں شامل کر لی جاتی ہیں۔ یہ چیزیں اقسام کلام سے تعلق رکھتی ہیں، یعنی نثر کیا ہے، نظم کیا ہے اور نثر کے کتنے اقسام ہیں، نظم کے کتنے اقسام ہیں؟ چوں کہ اس مطالعے میں مختلف اقسام کی خوبی یا خرابی سے بحث نہیں ہوتی، بلکہ ان کا صرف تفصیلی بیان ہوتا ہے، اسی لیے ان کا تعلق تنقید سے اتنا نہیں جتنا کلام کی Phenomenology سے ہے۔

18 علم بیان کو ''علم ادب'' اور ''علم کتابت'' بھی کہتے ہیں۔ اسی طرح، علم بدیع کو ''علم معنی'' بھی کہتے ہیں۔ قدیم زمانے میں ''ادب'' کو ''لٹریچر'' کے معنی میں نہیں لیا جاتا تھا۔ (قدیم یونانی میں بھی

"لٹریچر" کے لیے کوئی لفظ نہیں ہے۔) لہذا جب ہم "زبان و ادب" کا فقرہ استعمال کریں تو ہمیں یہ بات ذہن نشیں رکھنا چاہیے کہ یہاں "ادب" سے دراصل "بیان" مراد ہے۔ علیٰ ہذا القیاس جب ہم "معنی و بیان" کا فقرہ استعمال کرتے ہیں تو اس میں بھی "معنی" سے دراصل "بدیع" مراد ہوتی ہے۔ ہم لوگوں نے اپنے پرانے علوم کو اس قدر بھلا دیا ہے کہ ہم اپنی اکثر اصطلاحات کے اصل تصورات Concept سے ہی بے گانہ ہو گئے ہیں۔

OO

ڈاکٹر صادق

باب دوم

علم بیان

1 علم بیان وہ علم ہے جس کے تحت کسی معنی کو ادا کرنے کے لیے (یعنی معنی پر استدلال لانے کے لیے) نت نئے انداز نکالے جائیں۔ علم بیان ہمیں یہ سکھاتا ہے کہ کسی بات کو کس طرح مختلف طریقوں سے بیان کیا جائے کہ ایک معنی دوسرے سے زیادہ واضح اور دل کش ہوں، یعنی ایک ہی معنی پر دلالت کرنے کے لیے مختلف طریقے کس طرح استعمال کیے جائیں۔ علم بیان اظہار کے اُن طریقوں کا مطالعہ کرتا ہے جن کے ذریعے کسی واقعہ، خیال یا کیفیت کی صحیح تصویر کھنچ جائے اور مخاطب کا ذہن متکلم کے مافی الضمیر تک پہنچ جائے۔ گویا کسی بات یا خیال کو مختلف پیرایوں میں اس طرح بیان کرنا جس سے اس کی ترسیل کا مقصد بھی پورا ہوجائے اور اس میں لطف و تاثیر کے علاوہ جدت اور ایجاز بھی پیدا ہو علم بیان کے ذیل میں آتا ہے۔ میر انیس نے اپنی قادرالکلامی کا دعویٰ کرتے ہوئے جب یہ کہا تھا:

تعریف میں چشمے کو سمندر سے ملا دوں　　قطرے کو جو دوں آب تو گوہر سے ملا دوں
ذرّے کی چمک مہرِ منور سے ملا دوں　　خاروں کو نزاکت میں گلِ تر سے ملا دوں

گلدستۂ معنی کو نئے ڈھنگ سے باندھوں
اک پھول کا مضموں ہو تو سو رنگ سے باندھوں

تو دراصل علم بیان پر اپنی فنکارانہ دسترس کا دعویٰ کررہے تھے۔ علم بیان کو علمِ ادب اور علمِ کتابت بھی کہتے ہیں۔

2 علم بیان کے وہ اجزاے ترکیبی جو کسی بھی سادہ بیان کو دل کش اور پر اثر بناتے ہیں (یعنی اس کا رشتہ بلاغت سے جوڑتے ہیں) حسب ذیل ہیں:

2.1 تشبیہ

2.2 استعارہ

2.3 مجاز مُرسل

2.4 کنایہ

3 ہر لفظ کسی مخصوص معنی کے لیے وضع کیا جاتا ہے۔ اگر کسی لفظ سے اس کے وہی معنی مراد لیے جائیں جس کے لیے اُسے وضع کیا گیا ہے تو اُسے حقیقت کہتے ہیں لیکن اگر اس سے حقیقی معنی کے بجائے ایسے معنی مراد لیے جائیں جو لفظ کو لازم تو ہوں لیکن التزام یہ رکھا جائے کہ اس جگہ وہ لازم معنی مراد نہیں تو اس لفظ کو مجاز کہتے ہیں۔

4 مرزا سجاد بیگ دہلوی نے ''تسہیل البلاغت'' میں حقیقت اور مجاز کے درمیان امتیاز یوں قائم کیا ہے کہ ایک شخص کے دائیں ہاتھ میں پھولوں کی ڈالیاں ایک ڈورے سے بندھی تھیں۔ یہ گلدستہ تھا۔ بائیں ہاتھ میں ایک مختصر سی کتاب تھی جس میں اساتذہ کے منتخب اشعار جمع تھے۔ اس کتاب کا نام ''گلدستہ'' تھا ـــــ اس طرح اس شخص کے ایک ہاتھ میں حقیقت اور دوسرے ہاتھ میں مجاز تھا۔ کیوں کہ پھولوں کی ڈالیوں کے مجموعے پر گلدستہ کا اطلاق حقیقت ہے۔ اور اشعار کے مجموعے کی حیثیت سے لفظ گلدستہ کے یہ معنی وضعی ہیں، اس کتاب میں نہ پھول ہیں نہ پتے لیکن اس کو گلدستہ اس سبب سے کہا ہے کہ اشعار کی رنگینی، شگفتگی اور تازگی کے باعث انھیں پھولوں کی رنگینی اور تازگی سے تشبیہ دے سکتے ہیں۔ یہ ایک صورت مجاز کی ہے۔

5 علم بیان میں تشبیہ کو خصوصی اہمیت حاصل ہے۔ تشبیہ کا مجاز کے ساتھ بھی خاص تعلق ہے کیوں کہ مجاز کی ایک قسم، جسے استعارہ کہتے ہیں، تشبیہ ہی سے پیدا ہوتی ہے لیکن تشبیہ کو مجاز میں شامل کرنا درست نہیں۔

6 مجاز میں حقیقی اور مجازی معنوں کے مابین کوئی رشتہ ضرور ہوتا ہے اگر یہ رشتہ تشبیہ کا ہے تو ایسے مجاز کو استعارہ کہتے ہیں۔

7 اگر لغوی اور مجازی معنی کے درمیان تشبیہ کے علاوہ کوئی دوسرا رشتہ ہے تو اُسے مجاز مُرسل کہتے ہیں۔

8 اگر کسی جگہ مجاز کے ساتھ اصل معنی بھی مراد لیے جاسکیں تو ایسے مجاز کو کنایہ کہتے ہیں۔

9 تشبیہ کے معنی ہیں "باہمی مشابہت" جب کسی مشابہت کے باعث ایک چیز کو دوسری چیز سے مشابہ قرار دیا جائے تو (چاہے اس میں مشابہت کی وجہ کا ظہار ہو یا نہ ہو) تو اسے تشبیہ کہتے ہیں۔

10 مثال کے طور پر، موتی کا ایک وصف چمک ہے۔ اگر کسی کے متعلق یہ کہا جائے کہ "اس کے دانت موتیوں جیسے ہیں" تو اس کے معنی یہ ہوئے کہ ان میں موتیوں کا وہ وصف پایا جاتا ہے جسے چمک کہتے ہیں۔

10.1 جس چیز کو تشبیہ دی جائے اسے "مشبہ" اور جس چیز سے تشبیہ دی جائے اسے "مشبہ بہ" کہتے ہیں۔ مشبہ اور مشبہ بہ دونوں مل کر "طرفین تشبیہ" کہلاتے ہیں اور اس مشترک وصف کو جس کی بنیاد پر تشبیہ دی جاتی ہے "وجہ شبہ" یا "وجہ تشبیہ" کہتے ہیں۔

11 ظاہر ہے کہ تشبیہ کے لیے دو چیزوں کا ہونا ضروری ہے اور یہ بھی ظاہر ہے کہ ان کے درمیان کسی وصفی مشابہت کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن یہ مشابہت صرف کسی ایک وصف یا معنی میں ہو تو بہتر ہے۔ یعنی اگر مکمل مشابہت ہو تو تشبیہ کمزور ہو جائے گی مثلاً میر کا شعر ہے:

ہستی اپنی حباب کی سی ہے
یہ نمائش سراب کی سی ہے

11.1 اس شعر میں ہستی کو حباب سے تشبیہ دی گئی ہے کیوں کہ ہستی بھی فنا ہو جانے والی چیز ہے اور حباب بھی فانی ہے۔ ظاہر ہے دونوں کے بیچ صرف ایک وصفی مشابہت (فنا پذیری) ہے۔ اس کے علاوہ دیگر تمام صفات میں دونوں ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہیں۔ یہی اس تشبیہ کا حسن ہے۔

12 اس سے قبل بیان کیا جاچکا ہے کہ تشبیہ کے لیے طرفین، تشبیہ، یعنی مشبہ اور مشبہ بہ کے درمیان کسی وصفی مشابہت کا ہونا ضروری ہے۔ ظاہر ہوا کہ اگر تمام اوصاف میں پوری پوری مشابہت ہو تو تشبیہ باطل اور بے اثر ہو جائے گی۔

13 تشبیہ کے لیے کسی مقصد کا ہونا ضروری ہے۔ یہ بھی ضروری ہے کہ وہ صفت جس کی بنیاد پر تشبیہ دی جائے، مشبہ کی بہ نسبت مشبہ بہ میں کہیں زیادہ اور برتر ہو۔ لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ اسی

برتری حقیقت میں ہو۔ ایسی برتری اگر تشبیہ دینے والے کے خیال کے مطابق ہو تو بھی کوئی ہرج نہیں بشرطیکہ ایسی مشابہت کے لیے کسی قسم کا استدلال موجود ہو۔

14 اگر مشبہ بہ میں وہ صفت مشبّہ سے زیادہ یا قوی نہیں بلکہ برابر ہے تو ایسی صورت میں اسے تشبیہ کی بجائے "تشابہ" کہا جاتا ہے، جیسے غالب:

قیدِ حیات و بندِ غم اصل میں دونوں ایک ہیں
موت سے پہلے آدمی غم سے نجات پائے کیوں

بُوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل
جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا

پہلے شعر میں قیدِ حیات اور بندِ غم دونوں میں "قید" وصفی مشابہت ہے جس کی بنیاد پر شاعر نے دونوں کو اصل میں ایک قرار دیا ہے ان میں سے کسی ایک کی برتری مقصود نہیں اس لیے یہاں تشبیہ کی بجائے تشابہ ہے۔

14.1 دوسرے شعر میں بُوئے گل، نالۂ دل اور دودِ چراغِ محفل کو ایک وصفی مشابہت (پریشانی) کی بنیاد پر مساوی قرار دیا گیا ہے۔ یہاں بھی تشبیہ نہیں بلکہ تشابہ ہے۔

14.2 واضح رہے کہ تشبیہ میں دو چیزوں میں سے ایک کی برتری اور خوبی ظاہر ہوتی ہے جبکہ تشابہ میں مساوات پایا جاتا ہے۔

15 تشابہ کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں مشبہ کو مشبہ بہ اور مشبہ بہ کو مشبہ بنایا جا سکتا ہے، جیسے:

خاک کو مسندِ کم خواب سمجھتے ہیں فقیر
اور وہ جانتے ہیں مسندِ کم خواب کو خاک

ادواتِ تشبیہ

16 ادوات کے لغوی معنی آلہ ہیں۔ "ادوات" اس کی جمع ہے۔ یہاں ادواتِ تشبیہ سے مراد وہ الفاظ ہیں جن کا استعمال ایک چیز کو دوسری چیز کے ساتھ تشبیہ دینے میں کیا جاتا ہے، ادواتِ تشبیہ یہ ہیں۔

16.1 مانند، مثل، آسا، گویا، مانا، جوں، جیسا، جیسی، جیسے، برنگ، بسان، کی صورت، بہ شکل، نمط، ساں، سا، سی، سے، طرح وغیرہ وغیرہ۔

طرفین تشبیہ۔

17 طرفین تشبیہ کی دو قسمیں ہیں۔ یہ (1) حسی اور (2) عقلی کہلاتی ہیں۔ وہ مشبہ اور مشبہ بہ جو ظاہری حواس خمسہ (باصرہ، سامعہ، شامہ، ذائقہ اور لامسہ) سے شناخت کیے جاسکیں، حسی کہلاتے ہیں اور وہ جو حواس ظاہری کے بجائے عقل سے دریافت کیے جاسکیں عقلی کہلاتے ہیں۔ان کی چار صورتیں ہیں:

17.1 جس میں طرفین تشبیہ حسی ہوں۔

17.2 جس میں طرفین تشبیہ عقلی ہوں۔

17.3 جس میں مشبہ عقلی اور مشبہ بہ حسی ہو۔

17.4 جس میں مشبہ حسی اور مشبہ بہ عقلی ہو۔

18 طرفین تشبیہ حسی کی پانچ صورتیں ہیں:

18.1 بصری

18.2 سمعی

18.3 شامی

18.4 مذوقی

18.5 لمسی

19 اگر طرفین تشبیہ کو باصرہ کے ذریعے محسوس کیا یعنی دیکھا جاسکتا ہے تو طرفین تشبیہ حسی بصری ہوں گے، جیسے:

اُمڈی آتی ہیں آج یوں آنکھیں جیسے دریا کہیں اُبلتے ہوں

(میر)

20 اگر طرفین تشبیہ ایسے ہوں جن کا تعلق سننے سے ہو تو وہ تشبیہ سمعی کہلائے گی، جیسے مومن:

اس غیرت ناہید کی ہر تان ہے دیپک شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

21 اگر طرفین تشبیہ ایسے ہوں جن کا تعلق سونگھنے سے ہو تو ایسی تشبیہ شامی کہی جائے گی، جیسے فراق:

باغِ جنت پہ گھٹا جیسے برس کر کھل جائے   سوندھی سوندھی تری خوشبوے بدن کیا کہنا

22 اگر طرفین تشبیہ ایسے ہوں جن کا تعلق چکھنے یا ذائقے سے ہو تو ایسی تشبیہ کو مذاقی کہیں گے، جیسے یگانہ:

شربت کا گھونٹ جان کے پیتا ہوں خونِ دل   غم کھاتے کھاتے منہ کا مزا تک بگڑ گیا

23 اگر طرفینِ تشبیہ ایسے ہوں جن کا تعلق چھونے سے ہو تو ایسی تشبیہ لمسی کہلائے گی، جیسے فیض:

کس قدر پیار سے اے جانِ جہاں رکھا ہے   دل کے رخسار پہ اس وقت تری یاد نے ہاتھ

24 طرفین تشبیہ جب عقلی ہوں گے تو انھیں حواس کے بجائے عقل (یعنی خیال، تصور، جذبہ) کے ذریعے پہچانا جاتا ہے، مثلاً غالب:

شعلے سے نہ ہوتی ہوس شعلے نے جو کی   جی کس قدر افسردگی دل پہ جلا ہے

یہاں جی جلنا اور افسردگیِ دل دونوں عقلی ہیں۔

25 یہ بھی ممکن ہے کہ مشبّہ عقلی ہو اور مشبہ بہ حسی ہو، یعنی مشبہ کو عقل کے ذریعے اور مشبہ بہ کو حس کے ذریعے شناخت کیا جائے، جیسے فیض:

وہ پھول سی کھلتی ہوئی دیدار کی ساعت   وہ دل سا دھڑکتا ہوا اُمید کا ہنگام

پہلے مصرعے میں دیدار کی ساعت (مشبہ عقلی) کو پھول کی طرح کھلنے (مشبہ بہ حسی) سے اور دوسرے مصرعے میں امید کے ہنگام (مشبہ عقلی) کو دل کے دھڑکنے (مشبہ بہ حسی) کے ساتھ تشبیہ دی گئی ہے۔

26 اسی طرح مشبّہ حسّی اور مشبّہ بہ عقلی بھی ممکن ہے۔ یعنی مشبّہ کو حس کے ذریعے اور مشبّہ بہ کو عقل کے ذریعے شناخت کیا جائے، مثلاً غالب:

جب تک کہ نہ دیکھا تھا قدِ یار کا عالم   میں معتقدِ فتنۂ محشر نہ ہوا تھا

اس شعر میں قدِ یار مشبہ ہے اور حسی ہے اور فتنۂ محشر جو مشبہ بہ ہے، عقلی ہے۔

27 یہ اعتراض کیا جا سکتا ہے کہ تشبیہ میں مشبہ سے مشبہ بہ کو بہتر و برتر ہونا چاہیے، لیکن ''مشبہ

حسی اور مشبہ بہ 'عقلی' میں اس اصول کی خلاف ورزی نظر آتی ہے، کیوں کہ محسوس معقول سے برتر و قوی ہوتا ہے۔ اس لیے حسی کو عقلی سے تشبیہ دینا اصول تشبیہ کے خلاف ہے۔ لیکن دراصل بات یہ ہے کہ اس وقت معقول کو بھی محسوس مان لیا جاتا ہے اور مبالغے کے طور پر اس کو محسوس کی اصل تسلیم کیا جاتا ہے۔ ظاہر ہے ایسی صورت میں تشبیہ دو محسوسوں کے مابین ہوتی ہے اس لیے جائز و صحیح ہے۔

وجہ تشبیہ

28 وجہ تشبیہ سے وہ صفت یا اوصاف مراد ہیں جو طرفین تشبیہ میں مشترک ہوں۔ کیوں کہ یہ ممکن ہے کہ جب ایک چیز کو کسی دوسری چیز سے تشبیہ دی جائے تو مشبہ اور مشبہ بہ میں ایک سے زیادہ صفات میں بھی اشتراک ہو، جیسے میر:

نازکی اس کے لب کی کیا کہیے   پنکھڑی اک گلاب کی سی ہے

اس شعر میں لب اور گلاب میں نازکی کے علاوہ چند اور صفتیں بھی مشترک ہیں۔ دونوں حسین و دل کش ہیں، دونوں مادّی وجود رکھتے ہیں، دونوں تغیر پذیر ہیں، دونوں کھلتے ہیں یعنی تبسم کرتے ہیں، ان تمام صفات کا قصد کیا ہو، ممکن ہے نہ کیا ہو۔ لیکن عام طور پر فرض کرتے ہیں کہ جو وجہ سب سے زیادہ واضح یا انوکھی ہو اس کو اصل وجہ تشبیہ کہا جائے تو بہتر ہے۔

28.1 وجہ شبہ مفرد، مرکب یا متعدد کچھ بھی ہوسکتی ہے۔ اس کے اجزا یا تو حسی ہوں گے یا عقلی۔ مفرد اور مرکب ہونے کی وجہ سے وجہ تشبیہ کی بہت سی صورتیں ہوسکتی ہیں۔ ان میں سے چند صورتیں اس طرح ہیں:

28.2 مفرد حسی: جیسے محبوب کے قامت کو سرو سے، اس کی آواز کو جل ترنگ سے، بو:ے جسم کو پھول کی مہک سے یا باتوں کو شہد سے تشبیہ دی جائے۔

28.3 دوسری صورت مفرد عقلی ہے یعنی طرفین تشبیہ حسی ہوں اور وجہ شبہ عقلی ہو۔ جیسے وزیر:

اپنی ہستی میں تو آثار فنا ہیں سارے
شام کو ذرے ہیں اور صبح کو ہم تارے ہیں

شاعر نے اپنی ہستی کو ذرے اور تارے سے تشبیہ دی ہے۔ اس میں طرفین تشبیہ حسی ہیں اور وجہ شبہ معدومیت ہے جو کہ ظاہر ہے عقلی ہے۔

28.4 تیسری صورت یہ ہے کہ مشبہ عقلی اور مشبہ بہ حسی ہو اور وجہ شبہ مفرد عقلی ہو جیسے سودا:

بس اب جہاں میں کوئی ہو جو تجھ سے کا بدخواہ
ہے زہر مرگ حلال اس پہ شہد زیست حرام

یہاں مرگ اور زیست مشبہ عقلی اور زہر و شہد مشبہ بہ حسی ہیں۔ وجہ تشبیہ اول میں فنا کرنا اور دوم میں رغبت ہے اور یہ دونوں مفرد عقلی ہیں۔

28.5 چوتھی صورت یہ ہے کہ مشبہ حسی اور مشبہ بہ عقلی ہو اور وجہ شبہ مفرد عقلی ہو۔ جیسے حسرت عظیم آبادی:

تو بجلی ہے کہ شعلہ ہے تو مہرو ہے کہ آفت ہے
غضب تو ہے کہ فتنہ ہے، بلا تو ہے کہ آفت ہے

محبوب یہاں مشبہ حسی ہے۔ غضب، فتنہ، بلا اور آفت مشبہ بہ عقلی اور وجہ شبہ ایذا رسانی مفرد عقلی ہے۔

28.6 پانچویں صورت یہ ہے کہ طرفین تشبیہ عقلی ہوں اور وجہ شبہ مفرد عقلی ہو جیسے خیر کو روشنی سے اور شر کو ظلمت سے تشبیہ دیں کیوں کہ خیر نور کی طرح ہے اور شر ظلمت کے مانند ہے۔ ایک میں وجہ تشبیہ روشنی پھیلانا اور دوسری میں تاریکی مسلط کرنا ہے۔

29 وجہ شبہ مرکب کبھی حسی ہوتی اور کبھی عقلی ہوتی ہے۔

29.1 مرکب وجہ شبہ حسی کی چار قسمیں ہیں:

29.2.1 جس میں طرفین تشبیہ مفرد حسی ہوں۔

29.2.2 جس میں طرفین تشبیہ مرکب حسی ہوں۔

29.2.3 جس میں مشبہ مفرد حسی اور مشبہ بہ مرکب حسی ہو۔

29.2.4 جس میں مشبہ مرکب حسی اور مشبہ بہ مفرد حسی ہو۔

30 وجہ شبہ مرکب عقلی میں عقل تمام چیزوں کے مجموعے سے ایک ہیئت اختراع کر لیتی ہے۔ واضح رہے کہ اس میں وجہ شبہ جب کسی چیز سے مرکب ہو تو اس کے تمام اجزا میں مشبہ کو مشبہ بہ سے تشبیہ دی جاتی ہے۔

31 وجہ شبہ متعدد میں وجہ شبہ چند اشیا ہوتی ہیں جن میں سے ہر ایک بنفسہٖ مستقل ہوتی ہے۔ جیسے گل کے ساتھ رخسار کی تشبیہ میں حسن، رنگت اور نزاکت وجہ شبہ ہے اور سنبل کے ساتھ زلف کی

تشبیہ میں ژولیدگی، درازی اور باریکی وجہ شبہ ہے۔ وجہ شبہ متعدد عقلی، حسی اور مختلف بھی ہو سکتی ہے۔

غرضِ تشبیہ

31.1 تشبیہ میں غرضِ تشبیہ کو بڑی اہمیت حاصل ہے۔ اس کے بغیر کوئی بھی تشبیہ فضول و لایعنی کہلائے گی۔ غرضِ تشبیہ عام طور پر مشبہ بہ سے تعلق رکھتی ہے اور اس کی خوبی یا خامی، حالت یا کیفیت بیان کرتی ہے۔

31.2 غرضِ تشبیہ کی کئی صورتیں ہیں۔ مثلاً اس کے ذریعے مشبہ کو ممکن الوجود یا ممکن الوقوع ثابت کیا جائے، مشبہ کی حالت، صفت یا کیفیت کا اظہار کیا جائے۔ مشبہ کے محاسن و معائب بیان کیے جائیں۔ سامع یا قاری کے ذہن میں صحیح بات یا صورتِ حال واضح کی جائے۔

مراتبِ تشبیہ

32 تشبیہ کے استعمال کی آٹھ صورتیں بیان کی جاتی ہیں۔ چند مستعمل صورتیں یہ ہیں:

32.1 جس میں چاروں ارکان تشبیہ کا ذکر کیا جائے۔ جیسے درد:

شمع کی مانند ہم اس بزم میں
چشم نم آئے تھے دامن تر چلے

اس شعر میں ہم (مشبہ) شمع (مشبہ بہ) مانند (اداتِ تشبیہ) بزم میں چشم نم آنا اور دامن تر جانا (وجہ شبہ) چاروں ارکان تشبیہ کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس قسم کی تشبیہ کو علمائے بلاغت نے ضعیف اور مبتذل قرار دیا ہے۔

32.2 جس میں چاروں ارکان تشبیہ میں سے ادواتِ تشبیہ کو حذف کردیا جائے۔ جیسے مومن:

رہتے ہیں جمع کوچۂ جاناں میں خاص و عام
آباد ایک گھر ہے جہانِ خراب میں

یہاں مشبہ، مشبہ بہ اور وجہ شبہ کا ذکر تو کیا گیا ہے لیکن اداتِ تشبیہ کو حذف کر دیا ہے۔

32.3 جس میں مشبہ، مشبہ بہ اور ادات تشبیہ کا مذکور ہو لیکن وجہ شبہ حذف کردی جائے۔ جیسے میر:

یوں اُٹھے آہ اس گلی سے ہم
جیسے کوئی جہاں سے اُٹھتا ہے

32.4 جس میں وجہ شبہ اور ادات تشبیہ دونوں کو حذف کردیا جائے اور صرف مشبہ و مشبہ بہ ہی کا ذکر کیا جائے۔ جیسے میر:

جس کو تم آسمان کہتے ہو
سو دلوں کا غبار ہے اپنا

اقسام تشبیہ

33 تشبیہ کی بہت سی قسمیں بیان کی گئی ہیں۔ ان میں سے چند خاص درج ذیل ہیں:

33.1 جب تشبیہ میں وجہ شبہ آسانی سے اور جلد سمجھ میں آجائے تو اسے تشبیہ قریب کہتے ہیں۔ اس میں عموماً وجہ شبہ واحد ہوتی ہے یا طرفین تشبیہ میں قریبی نسبت ہوتی ہے یا وہ چیز جس سے تشبیہ دی جائے اتنی عام اور سامنے کی ہوتی ہے کہ آسانی کے ساتھ ذہن میں آجاتی ہے۔ علم بلاغت میں تشبیہ قریب کو معمولی اور کم تر سمجھا جاتا ہے اسی لیے اسے تشبیہ مبتذل بھی کہتے ہیں۔ مثلاً ذوق:

وقت پیری شباب کی باتیں
ایسی ہیں، جیسے خواب کی باتیں

33.2 تشبیہ قریب میں اگر عام چیز کو اس طرح تشبیہ دی جائے کہ اس کی عمومیت ختم ہو کر اس میں کسی قدر انوکھا پن پیدا ہوجائے تو ایسی تشبیہ پُرلطف ہوجاتی ہے۔ مثلاً زلف کو سانپ سے تشبیہ دینا ایک عام سی بات ہے لیکن شاہ نصیر:

خیالِ زلفِ دوتا میں نصیر پیٹا کر
گیا ہے سانپ نکل اب لکیر پیٹا کر

اس شعر میں زلف کو سانپ سے تشبیہ دینے کے ساتھ ساتھ سانپ کے نشان کو لے کر اور زلف کے خیال کو سانپ کی لکیر سے تشبیہ دے کر ایک معمولی تشبیہ میں

انوکھا پن پیدا کر دیا ہے۔

33.3 جس تشبیہ میں وجہ شبہ کو سمجھنے کے لیے غور و تامل کی ضرورت ہو اسے تشبیہ بعید یا تشبیہ غریب کہتے ہیں۔

34 یہ بات یاد رکھنا چاہیے کہ اگر تشبیہ میں وجہ شبہ کئی تراکیب کی حامل ہوگی تو وہ تشبیہ نہ صرف دور کی ہوگی بلکہ وہ زیادہ لطافت و بلاغت کی بھی حامل ہوگی۔

35 تشبیہ بعید کے کئی سبب ہوتے ہیں۔

35.1 وجہ شبہ متعدد ہو۔ جیسے جرار:

تشبیہ رگِ گل سے انھیں دوں تو ہے زیبا
ڈورے ہیں تری آنکھ کے اے رشکِ قمر سرخ

یہاں آنکھ کے ڈوروں کو رگ گل سے تشبیہ دی گئی ہے وجہ اُن ڈوروں کی خوب صورتی، باریکی اور سرخی ہے اور پورا شعر معشوق کے نشے میں ہونے کی تشبیہ ہے۔

35.2 وجہ شبہ مرکب ہو۔ جیسے میر انیس:

پتلی کا رعب سب پہ عیاں ہے خدائی میں
بیٹھا ہے شیر پنجوں کو ٹیکے ترائی میں

یہاں آنکھ، پتلی، شیر، آنکھ کی نمی، پلکوں کا گنجان پن، آنکھوں کا جھکا ہوا ہونا، یہ سب چیزیں وجہ شبہ کا کام کر رہی ہیں۔

35.3 مشبہ کو مشبہ بہ کے ساتھ دور کا تعلق ہو۔ جیسے غالب:

بس کہ سودائے خیال زلف وحشت ناک ہے
تا دل شب آبنوسی شانہ آسا چاک ہے

دل شب اور آبنوسی کنگھے میں کوئی مناسبت ظاہر نہیں، لیکن شاعر نے زلف اور وحشت کی مناسبت سے دل شب کو چاک فرض کیا اور چوں کہ رات سیاہ ہوتی ہے اس لیے اس کا چاک چاک دل آبنوسی کنگھے کی طرح نظر آیا۔

35.4 مشبہ بہ خیالی یا وہمی ہو۔ جیسے میر انیس:

چمن کے افشاں جو نظر یار نے کی تاروں پر
آسماں رات کو لوٹا کیا انگاروں پر

آسمان کا انگاروں پر لوٹنا خیالی بات ہے، لیکن منتشر ستاروں کے منظر نے یہ تشبیہ پیدا کردی۔

36 اگر تشبیہ قریب میں کوئی شرط عائد کردی جائے جس کی وجہ سے اس میں کسی قدر دوری یا ندرت پیدا ہوجائے تو اسے تشبیہ مشروط کہتے ہیں۔ جیسے مرزا دبیر، عون ومحمد کا سراپا یوں بیان کرتے ہیں:

رودار ہے خورشید پہ ابرو نہیں رکھتا　　ابرو مہ نور رکھتا ہے پر رو نہیں رکھتا
قد رکھتا ہے طوبیٰ پہ یہ گیسو نہیں رکھتا　　سنبل کے ہیں گیسو، قد دل جو نہیں رکھتا
گر آنکھ ہے نرگس کی تو بینائی نہیں ہے
غنچہ کے دہن ہے تو یہ گویائی نہیں ہے

اس بند میں چہرے کی تشبیہ خورشید کے ساتھ، ابرو کی مہ نو کے ساتھ، قد کی طوبیٰ کے ساتھ، آنکھ کی نرگس کے ساتھ اور دہن کی تشبیہ غنچہ کے ساتھ دی گئی ہے لیکن ہر جگہ شرط عائد کی گئی ہے جس کی وجہ سے دوری وندرت پیدا ہوگئی ہے۔

37 ایسی تشبیہ جس کا وجود بحیثیت مرکب ہماری خارجی دنیا میں نہ ہو لیکن اس کے تمام اجزاے ترکیبی خارجی دنیا ہی سے اخذ کیے گئے ہوں، تشبیہ خیالی کہلاتی ہے۔ یہ انسان کی قوت متخیلہ کی پرواز کا نتیجہ یعنی وہم، خیال یا تصور کی زائیدہ ہوتی ہے مثلاً جگر مرادآبادی:

یہ عشق نہیں آساں بس اتنا سمجھ لیجے
اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے

ظاہر ہے کہ دنیا میں کہیں بھی آگ کے دریا کا وجود نہیں لیکن قوت متخیلہ نے موجودات عالم میں سے دو چیزیں یعنی آگ اور دریا لے کر ان کی ترکیب سے ایک نئی چیز پیدا کردی ہے جو اُن دونوں چیزوں (آگ اور دریا) سے ترکیب پانے کے باوجود ان دونوں سے قطعی مختلف اور حیرت انگیز معنی رکھتی ہے۔ قدیم داستانوں اور مثنویوں میں اس قسم کی ان گنت خیالی تشبیہات ملتی ہیں۔ جیسے سونے چاندی کے پہاڑ، لعل ویاقوت کے جھاڑ، پریوں کا دیس، اڑن کھٹولہ، وغیرہ۔ یہ اور ایسی تمام تشبیہات حقیقی

دنیا کی دو یا اس سے زیادہ چیزیں لے کر قوت متخیلہ کے سہارے گڑھی گئی ہیں۔ تشبیہ خیالی ایک طرح سے دائرہ حسی ہی کی چیز ہے کیوں کہ ان تشبیہات کے تمام عناصر ترکیبی حسی ہی ہوتے ہیں جیسے آگ کا دریا میں آگ اور دریا دونوں ہی چیزیں حسی ہیں جنھیں دیکھا اور چھوا جا سکتا ہے لیکن ان کی ترکیب سے جو چیز پیدا ہوئی ہے (آگ کا دریا) وہ محض خیالی ہے۔ حقیقی دنیا میں کہیں اس کا وجود نہیں۔

38 اگر کئی مشبہ اور اس کے بعد کئی مشبہ بہ ایک ساتھ لائے جائیں تو اسے تشبیہ ملفوف کہتے ہیں۔ جیسے شاہ نصیر:

دو پٹہ سر پہ ہے بادلے کا، گلاب پاش اس کے ہاتھ میں ہے
نہ کیوں کہ چمکے، نہ کیوں کہ برسے، فلک پہ بجلی، زمین پہ باراں

یہاں تین مشبہ (1) سر (2) بادلے کا دوپٹہ اور (3) اور گلاب پاش۔ ور تین مشبہ بہ ہیں (1) فلک (2) بجلی اور (3) باراں۔

39 اس کے برخلاف تشبیہ مفروق وہ ہے جس میں پہلے ایک مشبہ اور ایک مشبہ بہ باہم بیان کیا جائے پھر ایک اور اسی طرح دو یا تین مرتبہ تشبیہ دی جائے۔ جیسے نسیم:

تو برق دماں میں خرمن خار
تو سیل رواں میں خستہ دیوار

یہاں مخاطب مشبہ اور برق دماں مشبہ بہ ہے۔ پھر مخاطب مشبہ اور سیل رواں مشبہ بہ ہے اور پھر متکلم (میں) مشبہ اور خستہ دیوار مشبہ بہ ہے۔

40 جب مشبہ کئی ہوں لیکن مشبہ بہ ایک ہی ہو تو اسے تشبیہ تسویہ کہتے ہیں۔ جیسے:

شمع نظر، خیال کے انجم، جگر کے داغ
جتنے چراغ ہیں تری محفل سے آئے ہیں
(فیض)

یہاں نظر، خیال اور داغ کو چراغ کہا ہے اور نظر کو شمع سے اور خیال کو انجم سے تشبیہ دے کر تشبیہ مرکب کی صورت بھی پیدا کر دی ہے۔

41 تشبیہ جمع میں تشبیہ تسویہ کے برعکس مشبہ تو ایک ہوتا ہے لیکن مشبہ بہ کئی ہوتے ہیں، جیسے:

کیا جگہ کوچۂ محبوب ہے سبحان اللہ
کوئی جنت، کوئی کعبہ، کوئی گلشن سمجھا

یہاں مشبہ (کوچۂ محبوب) ایک ہے لیکن مشبہ بہ (جنت، کعبہ اور گلشن) کئی ہیں۔

42 تشبیہ تفصیل میں پہلے ایک چیز کو دوسری سے تشبیہ دی جاتی ہے اور پھر مشبہ بہ سے رجوع کر کے مشبہ کو مشبہ بہ پر ترجیح دی جاتی ہے۔ جیسے مومن:

خنجر تھا الٰہی یا زباں تھی خنجر سے زیادہ تر رواں تھی

یہاں پہلے زبان کو خنجر کے ساتھ تشبیہ دی گئی ہے پھر خنجر سے رجوع کر کے زبان کو خنجر پر ترجیح دی گئی ہے۔

42 جب ایک تشبیہ کو کسی دوسری تشبیہ سے تشبیہ دی جائے تو اسے تشبیہ مرکب کہتے ہیں۔ یہ تشبیہ کی بہترین صورت ہے۔ شبلی نے 'موازنۂ انیس و دبیر' میں لکھا ہے کہ انیس کی تشبیہات اسی لیے دبیر سے عام طور پر بہتر ہیں کہ وہ مرکب ہیں۔ اوپر کی مثالوں میں تشبیہ مرکب کی کئی شکلیں مذکور ہیں۔ بنیادی بات یہ ہے کہ تشبیہ وہی اعلیٰ ہوتی ہے جس میں دو چیزوں کے درمیان ایسی مشابہت ڈھونڈھی جائے جو بظاہر نظر نہ آئے یا محسوس نہ ہو۔ دوسری بات یہ کہ اگر تشبیہ میں ایک سے زیادہ صلاحیتوں (مثلاً ایک سے زیادہ حواس، یا حواس کے ساتھ ساتھ جذبہ یا فکر) کو متحرک کرے تو وہ بہتر ہوتی ہے۔ تیسری بات یہ کہ جو تشبیہ مرکب ہوتی ہے وہ مفرد تشبیہ سے بہتر ہوتی ہے۔

43 جو تشبیہ ہمارے کسی حواس کو متحرک کرتی ہے (پیراگراف 18 سے 26 تک ملاحظہ ہو) وہ پیکر Image کا حکم رکھتی ہے۔ اگر تشبیہ میں پیکریت ہو تو یہ اس کا مزید حسن ہے۔ مغربی علمائے بلاغت نے تشبیہ کو پیکر سے الگ رکھا ہے لیکن پیکر کی تقریباً وہی قسمیں بیان کی ہیں جو ہمارے یہاں حسی تشبیہوں (پیراگراف 18) کے سلسلے میں مذکور ہیں۔

استعارہ

44 استعارہ کے لغوی معنی ''مستعار لینا'' ہیں۔ انگریزی زبان میں اس کے لیے لفظ Metaphor استعمال کیا جاتا ہے جو یونانی زبان سے ماخوذ ہے۔ یونانی میں اس کے معنی ''آگے بڑھانا'' ہیں۔ ارسطو نے استعارہ کو ''صفائی خیال کی کلید'' سے تعبیر کیا ہے۔

45 استعارہ دراصل مجاز ہی کی ایک قسم ہے جس میں لفظ اپنے لغوی معنی کو ترک کر کے لسانی سیاق و

سباق کے اعتبار سے نئے معنی مستعار لیتا یا یوں کہیے کہ اُنھیں آگے بڑھاتا ہے اور اس طور پر زبان نئی وسعتوں سے آشنا ہوتی ہے۔ معنی کی وضاحت اور شدت کے حصول کے لیے استعارہ سے زیادہ اہم کوئی طریقہ نہیں۔ طالب آملی نے درست کہا ہے کہ وہ شعر جس میں استعارہ نہ ہو، بے مزا ہوتا ہے۔ ظاہر ہوا کہ استعارہ محض ایک تزئینی چیز نہیں، بلکہ شعر کا جوہر ہے۔

46 تشبیہ اور استعارہ میں گہری مماثلت ہے۔ تشبیہ میں جسے مشبہ کہتے ہیں اس کی جگہ استعارہ میں مستعارلہ ہوتا ہے اور تشبیہ میں جسے مشبہ بہ کہتے ہیں وہ استعارے میں مستعار منہ بن جاتا ہے۔ تشبیہ میں مشبہ اور مشبہ بہ مل کر طرفین تشبیہ کہلاتے ہیں۔ تو یہاں مستعارلہ اور مستعار منہ مل کر ''طرفین استعارہ'' کا نام پاتے ہیں۔

46.1 تشبیہ اور استعارہ میں بنیادی فرق یہ ہے کہ تشبیہ میں مشبہ کو مشبہ بہ کے مانند قرار دیا جاتا ہے جب کہ استعارہ میں مشبہ کو بعینہٖ مشبہ بہ قرار دے دیا جاتا ہے۔ مثلاً خوب صورت لڑکی کو دیکھ کر کوئی یہ کہے کہ میں نے پھول جیسی لڑکی دیکھی تو ظاہر ہے یہ تشبیہ ہوگی۔ اگر یوں کہے کہ میں نے پھول دیکھا تو اسے استعارہ کہیں گے۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ تشبیہ میں غلو کے ساتھ ایک چیز کو دوسری قرار دینے (یعنی مشبہ کو مشبہ بہ قرار دینے) کو استعارہ کہتے ہیں۔

46.2 تشبیہ اور استعارہ کے درمیان ایک خاص فرق یہ بھی ہے کہ تشبیہ میں لغت حکم کا درجہ رکھتی ہے جب کہ استعارہ میں اسے یہ درجہ حاصل نہیں ہے۔ استعارہ لغت کا زائیدہ نہیں ہوتا۔ اسے وضع کیا جاتا ہے اور ایک بار معرض وجود میں آنے کے بعد اس کا معنوی حوالہ ان سیاق و سباق سے اخذ کیا جاتا ہے جن کی کوکھ سے وہ جنم لیتا ہے۔ اپنے لسانی سیاق و سباق سے باہر اس کی حیثیت ایک معمولی لفظ کے علاوہ کچھ اور نہیں رہتی۔

47 استعارہ کی قسمیں حسب ذیل ہیں:

47.1 استعارہ بالتصریح: اسے کہتے ہیں جس میں مستعارلہ ترک کرکے مستعار منہ کا ذکر کیا جائے یعنی جس استعارے میں مستعارلہ کو بعینہٖ مستعار منہ ٹھہرایا جائے یعنی مشبہ بہ ذکر کیا جائے اور مشبہ مراد ہو۔ استعارہ بالتصریح کو استعارہ مصرحہ بھی کہتے ہیں۔ ان کی تین قسمیں ہیں۔

47.2 استعارہ مطلقہ: جس میں مستعارلہ اور مستعارمنہ کسی کے بھی صفات و مناسبات مذکور نہ ہوں، جیسے:

ہیں یاد وہ بے مثال آنکھیں　　　کیا ہیں تری او غزال آنکھیں

اس میں معشوق کا استعارہ غزال سے کیا ہے لیکن کسی کے مناسبات کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔

47.3 استعارہ مجردہ: جس میں مستعارلہ کے صفات و مناسبات کا ذکر کیا گیا ہو۔ جیسے مومن:

اقرار ہے صاف آپ کے انکار سے ظاہر
ہے مستیٔ شب نرگس مے خوار سے ظاہر

یہاں آنکھ کا اشارہ نرگس سے کیا ہے اور مستی و مے خواری جو آنکھ کے مناسب ہے اس کا مذکور ہے لیکن نرگس کے مناسب کا مذکور نہیں ہے۔

47.4 استعارہ مرشحہ: اس میں صرف مستعارمنہ کے مناسبات کا ذکر ہوتا ہے۔ جیسے امانت:

ہے تنفر مجھ سے، ربط اس گل کو ہے اغیار سے
سوکھ کر کانٹا ہوا ہوں بلبلو! اس خار سے

یہاں معشوق کا استعارہ گل سے کیا ہے۔ بلبل اور خار جو گل کے مناسبات میں سے ہیں۔ ان کا بھی ذکر کیا گیا ہے۔

47.5 استعارہ بالکنایہ: وہ استعارہ جو کنایے کے ساتھ ہو اور جس میں تشبیہ بھی مضمر ہو، استعارہ بالکنایہ کہلاتا ہے۔ اس میں تشبیہ اس طرح دی جاتی ہے کہ سوائے مشبہ کے اور کوئی چیز مذکور نہیں ہوتی اور مشبہ بہ کے ساتھ خصوصیت رکھنے والی بعض چیزیں مشبہ کے لیے ثابت کی جاتی ہیں۔ جیسے اگر کسی بے سُرے گانے والے کی بابت یہ کہا جائے: "جب اس نے ڈھینچو ڈھینچو شروع کی تو محفل اکھڑ گئی" تو یہ استعارہ بالکنایہ ہوگا۔ اس لیے کہ "ڈھینچو ڈھینچو" کرنا گدھے کی خصوصیت ہے۔ مذکورہ بالا جملے میں گانے والے کو براہِ راست گدھا نہیں کہا گیا ہے بلکہ "ڈھینچو ڈھینچو" کی وجہ سے اسے گدھے سے تشبیہ دی گئی ہے۔ اسی طرح میر کا شعر ہے:

موئے دل بر سے مشک بو ہے نسیم
حال خوش اس کے خستہ حالوں کا

اس شعر میں موئے دل بر کو مشک سے تشبیہ دے کر مشبہ بہ کے ذکر سے گریز کیا گیا ہے اور نسیم کا معطر ہونا جو مشبہ بہ کے لوازم سے ہے اس کے لیے ثابت کیا گیا ہے۔

47.6 استعارہ تخییلیہ: وہ استعارہ جو کنایے کے ساتھ ہو اور وہ چیز جو مشبہ بہ سے خصوصیت رکھتی ہو اس کو مشبہ کے لیے ثابت کیا جائے تو اسے استعارہ تخییلیہ کہتے ہیں۔ بہ الفاظ دیگر مستعار منہ محذوف کے لوازم کو مستعار لہ کے واسطے ثابت کرنے کا نام استعارہ تخییلیہ ہے۔ یہ عام طور پر استعارہ بالکنایہ کے ساتھ ہی پایا جاتا ہے۔ مثلاً عشق:

روشن ہے مہر سے تری، اے مہ جبیں، جبیں
چشمِ فلک نے دیکھی نہ ایسی کہیں جبیں

یہاں فلک کو ایسے شخص کے ساتھ تشبیہ دی گئی ہے جو بصارت رکھتا ہے اور مشبہ کو (جو کہ ایک شخص ہے) ترک کر دیا ہے۔ اس لیے یہاں استعارہ بالکنایہ ہے۔ چشم جو بصارت رکھنے والے کا ایک ایسا لازمہ ہے جس کے باعث اس میں وجہِ شبہ قائم ہے (یہاں وجہ شبہ دیکھنا ہے اور دیکھنے کا عمل آنکھ کے بغیر تصور نہیں کیا جا سکتا) اسے فلک کے لیے ثابت کرنا استعارہ تخییلیہ ہے۔

47.7 استعارہ وفاقیہ: وہ استعارہ جس میں مستعار لہ اور مستعار منہ دونوں کی صفات ایک ہی چیز یا شخص میں جمع ہو جائیں۔ جیسے میر:

اندھے ہیں جہاں کے لوگ سارے اے میر
سوجھے نہ جسے، اسے ہی کہتے ہیں بصیر

47.7.1 اسی طرح حالی کا شعر ہے:

نکلنے کا رستہ نہ بچنے کی جا ہے
کوئی اُن میں سوتا کوئی جاگتا ہے

پہلے شعر میں جاہل کا استعارہ اندھے سے کیا گیا ہے۔ اندھاپن مستعار منہ اور جہالت مستعار لہ اور یہ بھی ممکن ہے کہ یہ دونوں صفتیں کسی ایک ہی شخص میں پائی جائیں۔ دوسرے شعر میں غفلت کا استعارہ سونے اور ہوشیاری کا جاگنے سے کیا گیا ہے۔ یہ دونوں چیزیں بھی ایک جگہ جمع ہو سکتی ہیں۔

47.8 استعارہ عنادیہ: استعارہ و فاقیہ کے برعکس جس استعارے میں مستعارلہ اور مستعارمنہ کی صفات کا کسی ایک چیز یا شخص میں جمع ہونا ممکن نہ ہو اسے استعارہ عنادیہ کہتے ہیں۔ مثال کے طور پر کسی اندھے آدمی کو اس کے علم و کمال کے باعث بینا کہا جائے۔ ظاہر ہے کہ یہ دونوں صفات کسی ایک شخص میں جمع نہیں ہوسکتیں کہ وہ بہ یک وقت اندھا بھی ہو اور بینا بھی ہو۔

47.8.1 استعارہ عنادیہ میں اکثر طنز و استہزاد کے طور پر بھی مختلف چیزوں میں باہم استعارہ کیا جاتا ہے۔ جیسے میر حسن:

تم ہی کچھ ایسے نہ دنیا میں جفا کار ملے
جو ملے مجھ کو سو ایسے ہی وفادار ملے

48 استعارہ تمثیلیہ: اس میں مستعارلہ اور مستعارمنہ اور وجہ جامع کئی چیزوں سے حاصل ہوتی ہے۔ استعارہ تمثیلیہ اور تشبیہ تمثیلی کے مابین یہ فرق ہے کہ جہاں کہیں مطلقاً تمثیل ہو وہ استعارہ ہے اور اگر تشبیہی الفاظ ہوں تو اسے تشبیہ سمجھنا چاہیے۔

49 وجہ جامع کے اعتبار سے استعارے کی چار صورتیں ہوتی ہیں:

49.1 وجہ جامع مستعارمنہ اور مستعارلہ کے معنی کا جزو ہو۔ مثلاً

چھوڑ دو افسردگی کو جوش میں آؤ
بس بہت سوئے اٹھو ہوش میں آؤ

اس شعر میں غفلت برتنے کا استعارہ بہت سونے سے کیا ہے۔ غفلت و تساہل وجہ جامع ہے جو دونوں کے مفہوم میں موجود ہے اور ان کا جز ہے۔

49.2 وجہ جامع مستعارمنہ اور مستعارلہ کے معنی کا جز نہ ہو۔ مثلاً احمق آدمی کا گدھے سے استعارہ کرنا۔ یہاں وجہ جامع حمق ہے جو مستعارمنہ اور مستعارلہ دونوں مفہوم سے خارج ہے۔ یا میر انیس:

ہشیار کہ وقت ساز و برگ آیا
ہنگام نخ و برگ و تگرگ آیا

یہاں بڑھاپے کا استعارہ نخ و برف دنگرگ کے ساتھ کیا ہے اور وجہ جامع دونوں میں سفیدی ہے جو ان کے معنی کا جز نہیں ہے۔

49.3 وجہ جامع بہت واضح اور نمایاں ہو۔ جیسے محبوب کو گل کہنا اتنی واضح اور نمایاں بات ہے کہ ہر کوئی بہ آسانی سمجھ لیتا ہے کہ یہاں حسین ہونا وجہ جامع ہے۔ اسی طرح کسی شخص کو ذلیل کہنے کے بجائے کتا کہنا جس کی وجہ جامع بالکل ظاہر ہے۔ ایسے استعارے کو مبتذلہ یا عامیہ بھی کہتے ہیں۔

49.4 وجہ جامع غیر واضح اور ذرا دور کی ہو جسے سب لوگ آسانی سے نہ سمجھ سکیں۔ جیسے میر:

مغاں مجھ مست بن پھر خندۂ ساغر نہ ہوئے گا
مئے گلگوں کا شیشہ ہچکیاں لے لے کے روئے گا

یہاں شیشے کی آواز کو ہچکیوں سے استعارہ کیا ہے۔ وجہ جامع شیشے میں شراب کا نکلنا اور رک رک کر آواز پیدا ہونا ہے۔ شیشے کا ہچکیاں لے لے کر رونا ایسی بات ہے جو آسانی کے ساتھ ہر ایک کی سمجھ میں نہیں آسکتی۔

50 طرفین استعارہ اور وجہ جامع کے اعتبار سے استعارہ کی چھ قسمیں ہیں:

50.1 جس میں طرفین استعارہ اور وجہ جامع تینوں حسی ہوں۔ جیسے دبیر:

کی پشت سوئے خیمۂ اعداد کے سامنے
اُگلے دہن سے لعل شہہ خاص و عام نے

یہاں منہ سے خون آنے کا استعارہ لعل اُگلنے سے کیا ہے۔ خون مستعارلہ ہے اور لعل مستعارمنہ، یعنی طرفین استعارہ حسی ہیں۔ وجہ جامع سرخیٔ رنگت بھی حسی ہے کہ خون اور لعل دونوں ہی سرخ ہوتے ہیں اور حس باصرہ سے تعلق رکھتے ہیں۔

51 حواس خمسہ کے اعتبار سے اس استعارے کی بھی پانچ صورتیں ہوسکتی ہیں (تفصیل تشبیہ کی بحث میں پیش کی جاچکی ہے)۔

51.1 طرفین استعارہ اور وجہ جامع تینوں عقلی ہوں: اس میں وجہ جامع کا عقلی ہونا لازم ہے کیوں کہ معقول کے ساتھ محسوس کا جمع ہونا مناسب نہیں، جیسے میر:

کیا کہیے کہ خوباں نے اب ہم میں ہے کیا رکھا
ان چشم سیاہوں نے بہتوں کو سلا رکھا

یہاں فنا کر دینے کا استعارہ سلا رکھنے کے ساتھ کیا ہے۔ مستعار منہ سُلا رکھنا ہے اور مستعار لہ فنا کر دینا ہے وجہ جامع افعال کا ظاہر نہ ہونا ہے اور یہ تینوں عقلی ہیں۔

51.2 طرفین استعارہ حسی ہوں اور وجہ جامع عقل ہو: جیسے ڈرپوک آدمی کو چوہا یا دلیر آدمی کو شیر کہا جائے۔ پہلے میں وجہ جامع خوف اور دوسرے میں شجاعت ہے اور یہ دونوں عقلی ہیں۔

51.3 مستعار لہ حسی اور مستعار منہ اور وجہ جامع عقلی ہوں: جیسے محبوب کو غارت گر ہوش یا بلائے جاں سے استعارہ کریں۔ مثلاً آتش:

اُس بلائے جاں سے آتش دیکھیے کیوں کر بنے
دل سوا شیشے سے نازک دل سے نازک خوئے دوست

51.4 مستعار منہ حسی اور مستعار لہ اور وجہ جامع عقلی ہوں۔ مثلاً کوئی شخص کسی چیز سے مایوس ہو جائے اور اس کی جستجو چھوڑ دے تو ایسے موقعے پر کہتے ہیں کہ اس نے فلاں کام سے ہاتھ اُٹھالیا۔ ہاتھ اُٹھانا حسی ہے۔ مایوس ہونا عقلی ہے۔ اور وجہ جامع عدم منفعت بھی عقلی ہے۔ مثلاً غالب:

درماندگی میں غالب کچھ بن پڑے تو جانوں
جب رشتہ بے گرہ تھا ناخن گرہ کشا تھا

یہاں مشکلات و مسائل کو رشتے سے اور اُن کے حل کرنے کی طاقت کو ناخن گرہ کشا سے استعارہ کیا ہے۔ مختلف اور تردد و تشویش وجہ جامع ہے۔

51.5 مستعار لہ اور مستعار منہ حسی ہوں اور وجہ جامع مرکب حسی و عقلی ہو جیسے دیا شنکر نسیم:

طالع سے کسے تھی ایسی اُمید
نکلا ہے کدھر سے آج خورشید

یہاں محبوب کا استعارہ خورشید سے کیا ہے۔ وجہ جامع حسن بھی ہے جو حسی ہے اور مطلوب ہونا بھی ہے۔ جو کہ عقلی ہے۔

مجاز مرسل

52 لغت میں ہر لفظ کے معنی وضع کیے گئے ہیں، لیکن مجاز مرسل میں لفظ کا استعمال اس کے علاوہ

کسی اور معنی میں کیا جاتا ہے اور اس کے حقیقی اور مجازی معنی میں تشبیہ کے سوا کوئی اور علاقہ نہیں ہوتا۔ علم و بلاغت میں مجاز مرسل کی چوبیس قسمیں بیان کی گئی ہیں جن میں سے چند درج ذیل ہیں:

52.1 کل کہہ کر جز مراد لینا: جیسے:

جب ہاتھ اس کی نبض پہ رکھا طبیب نے
محسوس یہ کیا کہ بدن میں لگی ہے آگ

ہاتھ کل ہے اور انگلیاں اس کی جزو ہیں۔ نبض پر ہاتھ نہیں رکھا جاتا بلکہ چند انگلیوں کی پوروں سے نبض چھو کر اُن کے ذریعے جسم کے درجۂ حرارت کا اندازہ کیا جاتا ہے۔ اس مصرعے میں ہاتھ (یعنی کل) کہہ کر انگلیاں (یعنی جز) مراد لی گئی ہے۔

52.2 جزو کہہ کر کل مراد لینا: جیسے ذوق:

محفل میں شورِ قلقلِ مینائے مُل ہوا
لا ساقیا پیالہ کہ توبہ کا قُل ہوا

اس شعر میں لفظ ''قُل'' فاتحہ کے معنی میں استعمال ہوا ہے۔ فاتحہ میں قرآن شریف کی چار سورتیں پڑھی جاتی ہیں جن میں سے پہلی آیت کا پہلا لفظ قل ہے۔ ظاہر ہے یہاں قل (جزو) کہہ کر فاتحہ کی چاروں سورتوں (کل) سے مراد لی گئی ہے۔

52.3 سبب کہہ کر مسبب مراد لینا: جیسے یہ کہا جائے کہ امسال بادل نہیں آئے اور مراد یہ لی جائے کہ پانی نہیں برسا۔ مثلاً میر:

غضب آنکھیں، ستم ابرو، عجب منہ کی صفائی ہے
خدا نے اپنے ہاتھوں سے تری صورت بنائی ہے

یہاں ہاتھوں سے مراد قدرت ہے جو کہ مسبب ہے اور ہاتھ سبب ہے۔

52.4 مسبب کہہ کر سبب مراد لینا: جیسے حالی:

ہنر کا جہاں گرم بازار ہے اب
جہاں عقل و دانش کا بیوپار ہے اب

یہاں گرم بازاری سے مراد ترقی ہے اور ترقی گرم بازاری کا سبب ہے۔

52.5 کسی چیز پر زمانہ سابق کے اعتبار سے کسی نام کا اطلاق کرنا جیسے چین کا کوئی باشندہ

عرصۂ دراز سے ہندوستان میں بس گیا ہو اور اس کی اولاد جو یہاں پیدا ہوئی ہو اسے بھی چینی کہا جائے۔ جیسے اقبال:

وہ مشت خاک ہوں فیض پریشانی سے صحرا ہوں
نہ پوچھو میری وسعت کی، زمیں سے آسماں تک ہے

52.5.1 یہاں انسان کو مشتِ خاک سے تعبیر کیا ہے کہ زمانہ سابق میں آدم کی تخلیق مشت خاک ہی سے ہوئی تھی۔

52.6 کسی چیز پر زمانۂ آئندہ کے اعتبار سے کسی نام کا اطلاق کرنا جیسے قانون کے طالب علم کو وکیل صاحب یا طب کے طالب علم کو ڈاکٹر صاحب کہا جائے۔ ظرف کہہ کر مظروف مراد لینا۔ جیسے:

آیا جو مے کدہ میں تو بے دام پی گیا
زاہد بھی سر جھکائے کئی جام پی گیا

جام، شراب کو نہیں بلکہ پیالے کو کہتے ہیں جس میں شراب پی جاتی ہے۔ یہاں جام ظرف ہے جس سے مظروف یعنی شراب مراد لی گئی ہے۔

52.7 مظروف کہہ کر ظرف مراد لینا، جیسے جنون:

تری چشم مست سے ساقیا یہ سیاہ مست جنوں ہوا
کہ مئے دو آتشہ طاق پر جو دھری تھی یوں ہی دھری رہی

شراب طاق میں نہیں رکھی جاسکتی کیوں کہ وہ سیال شے ہے، البتہ یعنی جام وغیرہ طاق پر اس کا ظرف رکھا جاسکتا ہے۔ یہاں مظروف (شراب) کہہ کر ظرف مراد لی گئی ہے۔

53 کنایہ کے معنی ہیں مخفی اشارہ یا پوشیدہ بات۔ یہ صراحت کی بجائے ایجاز کا حامل ہوتا ہے۔ اس میں ملزوم کہہ کر لازم مراد لی جاتی ہے۔ کنایہ کے طور پر برتے جانے والے الفاظ اپنے مروّجہ لغوی معنی سے علیحدہ مفہوم میں استعمال ہوتے ہیں لیکن اس التزام کے ساتھ کہ ان سے لغوی معنی بھی مراد لیے جاسکتے۔ کنایہ سے مقصود موصوف کی ذات، صفات یا پھر اُن کی نفی یا اثبات ہوتا ہے۔

53.1 کنایہ اور استعارہ میں فرق یہ ہے کہ اپنے غیر حقیقی معنی میں اس طرح استعمال ہونے والا لفظ جس سے حقیقی معنی بھی مراد لیے جاسکیں کنایہ ہوتا ہے اور اگر اس لفظ سے حقیقی معنی مراد نہیں لیے جاسکیں تو وہ استعارہ کہلاتا ہے۔ واضح رہے کہ کنایہ اور استعارہ بالکنایہ میں بھی فرق ہوتا ہے۔

54 جب کسی شخص یا چیز سے متعلق کوئی خاص صفت یا بات بیان کی جائے اور اس سے مراد موصوف ہو تو اُسے کنایہ قریب واضح ہوتا ہے۔ اس میں صفت کو ذہن آسانی کے ساتھ موصوف کی طرف منتقل ہوجاتا ہے۔ جیسے 'سفید ریش' کہنے سے ذہن بوڑھے آدمی کی طرف اور 'دختِ رز' کہنے سے شراب کی طرف منتقل ہوجاتا ہے۔ ''چراغِ سحری'' کسی ایسے معمر آدمی کے لیے کہا جاتا ہے جو قریب المرگ ہو۔

54.1 جب ایک شخص یا چیز کے ساتھ بہت سی صفتیں منسوب ہوں، چاہے وہ صفتیں دیگر چیزوں میں بھی پائی جاتی ہوں، اور اُن تمام صفتوں سے موصوف ہی مراد ہو تو یہ کنایہ بعید کہلائے گا۔ کیوں کہ ایک سے زیادہ موصوف کی طرف منتقل نہیں ہوتا جتنی آسانی سے مثال کے طور پر کنایہ قریب میں ہوتا ہے۔ جیسے:

ساقی وہ دے ہمیں کہ ہوں جس کے سبب بہم
محفل میں آب و آتش و خورشید ایک جائے

اس شعر میں جملہ صفات سے مراد شراب ہے کیوں کہ اس میں پانی بھی ہوتا ہے، سرخی اور اثر کے لحاظ سے وہ آتش بھی ہوتی ہے اور بہ لحاظ روشنی کے اور ساغر میں دائرہ نما شکل اختیار کرنے کے خورشید سے بھی مناسبت رکھتی ہے۔

54.2 تلویح میں بھی کنایہ بعید ہی کی طرح کئی صفات ایک ہی شخص یا چیز کے ساتھ مختص ہوتی ہیں اور ذہن لازم سے ملزوم کی طرف آسانی کے ساتھ منتقل نہیں ہوتا بلکہ کئی رابطوں اور واسطوں سے ہوتا ہے:

کیا ہو بیانِ داد و دہش ایسے شخص کا
بندھواتا ہو جو توڑوں کا منہ کچے سوت سے

توڑوں کا منہ کچے سوت سے بندھوانے کا مطلب یہ ہے کہ وہ زیادہ مضبوط نہ بندھیں۔ اس سے ذہن اس بات کی طرف منتقل ہوتا ہے کہ اُنھیں کھولنا کسی دشواری

یا تاخیر کا باعث نہ ہو اور اس سے ذہن اس امر کی طرف منتقل ہوگا کہ وہ شخص بڑا سخی ہے۔ اسے کسی کو کچھ بخشنے میں ذرا بھی تاخیر پسند نہیں ہے۔ اسی طرح میر کا شعر ہے:

داغ آنکھوں سے کھل رہے ہیں سب
ہاتھ دستہ ہوا ہے نرگس کا

یہاں داغ کا آنکھوں کی طرح کھلنا اور نرگس کا دستہ بن جانا ہاتھ کے لیے استعمال ہوا ہے۔ ظاہر ہے یہ محبوب کے ہجر کا نتیجہ ہے۔ محبوب ملاقات کے لیے نہیں آیا ہوگا اس لیے عاشق نے اس کے دیے ہوئے چھلّے کو گرم کر کر کے بارہا اپنے ہاتھ پر داغ دیے ہوں گے۔ چھلّے کے داغوں نے اس کے ہاتھ پر آنکھوں کی سی شکل اختیار کر لی ہوگی۔ نرگس کے پھول بھی آنکھوں ہی کی طرح ہوتے ہیں اس لیے شاعر نے ہاتھ کو نرگس کا دستہ کہا ہے۔

55 کنایے کی وہ قسم جس میں طنز کا پہلو نہاں رہتا ہے اسے تعریض کہتے ہیں۔ اس میں موصوف کے لیے جو کلمات استعمال کیے جاتے ہیں ان میں بظاہر تعریف و توصیف کا انداز ہوتا ہے لیکن مراد اس کے بالکل برعکس لی جاتی ہے جیسے کسی کو بڑا عالم فاضل کہا جائے لیکن اس سے جاہل مطلق مراد لی جائے یا دریا دل کہہ کر بخیل مراد لی جائے۔ اسی طرح جب کسی سے یہ کہا جائے کہ دانا تو وہ ہے جو سمجھ بوجھ سے کام لے، تو جملے کے معنی یہ لیے جائیں گے کہ جس نے سوجھ بوجھ سے کام نہیں لیا وہ نادان ہے۔ اگر یہ بات کسی شخص سے ایسے موقعے پر کہی جائے جب اس کے کسی فعل پر اعتراض مقصود ہو تو یہ تعریض کے حکم میں آئے گی۔

56 اس بات کا اعادہ ضروری ہے کہ اگرچہ ہمارے علمائے بلاغت نے اس مسئلہ کی تصریح نہیں کی ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ تشبیہ، استعارہ، مجاز مرسل اور کنایہ شعر کا جوہر ہیں۔ یہ محض ظاہری خوب صورتی بڑھانے کا کام نہیں کرتے، بلکہ شعر کا عمل ہی ان کا مرہونِ منت ہوتا ہے۔ استعارے پر جدید بحثوں میں اس مسئلے کو بخوبی واضح کیا گیا ہے۔

ابوالفیض سحر

باب سوم

صنائع معنوی

علم بدیع

1 علم بدیع، بلاغت کا ایک اہم شعبہ ہے۔ اس کو علم معنی بھی کہتے ہیں۔ اس شعبے میں کلام میں استعمال ہونے والی صنعتوں کا مطالعہ کیا جاتا ہے۔ یہاں دو بنیادی سوالات پیدا ہوتے ہیں۔ پہلا سوال یہ ہے کہ صنعت سے مراد کیا ہے؟ اور دوسرا یہ کہ کیا شاعری میں ان کا استعمال ضروری ہے؟

2 چونکہ شاعری خوب صورت اظہار کا فن ہے اس لیے حسنِ بیان کی جو قدریں اس میں موجود ہوں گی وہ اس کی جمالیات کا حصہ ہوں گی۔ چنانچہ شاعری میں ایسے پیرایۂ اظہار اور اسلوب بیان کا اہتمام کرنا جو محض ادائے مطلب کے لیے ضروری نہیں بلکہ کلام میں مزید حسن و لطافت اور مزید معنی پیدا کرے، صنعت کہلاتا ہے۔

3 صنعتیں بذات خود شاعری کا مقصد نہیں ہوتیں۔ لیکن شاعری کا مقصد اُن کے بغیر پورا بھی نہیں ہوتا، کیوں کہ اُن کے ذریعے شعر کے تاثر میں اضافہ ہوتا ہے۔ یہ تاثر اس طرح کلام کی تزئین اور شعر کی معنویت دونوں کو بڑھانے میں کارگر ہوتا ہے مگر محض صنعتوں کا استعمال ہی شاعری کا مقصود سمجھ لیا جائے تو ایسی شاعری لفظوں کے ایک دلچسپ کھیل سے زیادہ نہ ہوگی چونکہ کسی منظر یا حالت یا واقعے یا خیال کے بیان سے شاعر کا مقصد کوئی خاص اثر پیدا یا ظاہر کرنا ہوتا ہے، اس لیے وہ اپنے اندازِ بیان کے ذریعے اس منظر یا حالت یا واقعے یا خیال کے پہلوؤں کو اجاگر کرنے کی کوشش کرتا ہے جس سے وہ مطلوبہ اثر پیدا کرنے میں کامیاب ہوسکتا ہے۔ اس مقصد کے حصول کے لیے صنعتوں کا سہارا اکثر ناگزیر ہوجاتا ہے۔ بالفاظ دیگر، شاعر

کا بیان فطرت یا حقیقت کی صرف نقالی یا عکاسی نہیں ہوتا بلکہ اس میں فطرت سے ایسا اختلاف اور حقیقت سے اتنا انحراف بھی ہوتا ہے جو شعر کو نقل سے نکال کر تجربے یعنی Experience کے دائرے میں لے آئے۔ اور اس طرح اس کی تاثر انگیزی میں اضافہ کردے۔

4. علم بدیع، صرف موجودہ مروجہ صنعتوں تک محدود نہیں ہے۔ نئے فکری اور فنی رویّوں کے تحت بعض متروک بھی ہوسکتی ہیں (جیسا کہ عربی اور فارسی کی بعض صنعتوں کو ہم نے اپنے ادب کے مزاج کے لحاظ سے غیر ضروری سمجھتے ہوئے ترک کردیا۔) اور بعض نئی صنعتیں پیدا بھی ہوسکتی ہیں۔ اس طرح انسانی اعمال کے اور شعبوں کی طرح علم بدیع میں بھی اصلاح، اختراع اور ارتقا کا سلسلہ ہمیشہ جاری رہے گا۔ ولی نے کہا تھا:

راہ مضمون تازہ بند نہیں　　تا قیامت کھلا ہے باب سخن

اور ولی کے بہت پہلے ایرانی اساتذہ اس بات کو تسلیم کرچکے تھے کہ لفظے کہ تازہ است بہ مضموں برابر است۔ اس طرح الفاظ کی تازگی (جس کا ایک بڑا حصہ صنعتوں کی تازگی یا اُن کو تازہ طریقے سے استعمال کرنے پر منحصر ہے) کے ذریعے مضامینِ تازہ پیدا ہوتے ہیں، الفاظ کی تازگی اور مضمون کی تازگی میں کوئی بنیادی فرق نہیں۔

5. ہماری شاعری میں جو صنعتیں مروّج ہیں وہ حسبِ ذیل ہیں:

اصطلاح	تعریف	مثال
5.1 ادماج	شعر میں ایسے الفاظ اور ایسی تراکیب کا استعمال کرنا جن سے مجموعی طور پر دو معنی یا دو مفہوم پیدا ہوتے ہوں۔ مگر کوئی خاص معنی یا مفہوم حتمی طور پر واضح نہ ہوتا ہو۔ استتباع بھی اسی قبیل کی صنعت ہے مگر فرق یہ ہے کہ استتباع مدح کے لیے مخصوص ہے جب کہ صنعت ادماج کا مدح سے تعلق ضروری نہیں۔	1- کیوں کر اس بت سے رکھوں جان عزیز کیا نہیں ہے مجھے ایمان عزیز (غالب) ایک مفہوم: اگر اس بت سے جان عزیز رکھوں گا تو وہ ایمان لے لے گا مگر ایمان مجھے جان سے زیادہ عزیز ہے۔ اس لیے اس بت کی بہ نسبت جان کو عزیز نہیں رکھوں گا۔ دوسرا مفہوم: اس بت سے جان

ادماج اور ایہام میں بھی فرق ہے۔ وہ یہ کہ ایہام میں لفظ ایک یا دو معنی کا حامل ہوتا ہے اور قاری ایک دلچسپ شک یا وہم میں مبتلا ہو جاتا ہے کہ آیا شاعر کی مراد اس موقع پر اس معنی سے تھی یا اُس معنی سے، اور یہ تشکیک ہی شعر کی تفہیم میں لطف پیدا کرتی ہے۔ اس کے برخلاف ادماج کی صورت قدرے مختلف ہے۔ یہاں شک یا وہم لفظ کے معنی میں نہیں رہتا بلکہ اگر کسی لفظ یا ترکیب کے دو معنی یا دو مفاہیم نکلتے ہیں اور وہ دونوں ہی اپنی اپنی جگہ درست، صاف اور واضح ہوتے ہیں۔ قاری کو اختیار ہے کہ وہ کسی ایک معنی یا مفہوم کو قبول کر لے اور دوسرے کو رد کر دے اور اس فیصلے کی صحت قاری کے فہم و ادراک کے نہج اور معیار پر منحصر ہوتی ہے۔ ادماج کی بڑی خوبی یہ ہے کہ مدعا سے دوسرا مدعا پیدا ہو جاتا ہے۔ یعنی ادماج کا خاصہ کثیر المعنویت ہے۔ یہی وجہ ہے کہ غالب میں ادماج کی مثالیں عام ہیں۔

عزیز نہ رکھنا ہی عین ایمان ہے لہٰذا اس سے زیادہ جان عزیز نہیں رکھوں گا۔

2- ترے سرو قامت سے اک قد آدم
قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں
(غالب)

ایک مفہوم: فتنۂ قیامت تیرے سرو قامت سے بہت کم ہے۔

دوسرا مفہوم: تیرا قد اُسی فتنۂ قیامت سے بنایا گیا ہے لہٰذا وہ اک قد آدم کم ہو گیا ہے۔

3- ہے ہوا میں شراب کی تاثیر
بادہ نوشی ہے باد پیمائی
(غالب)

ایک مفہوم: ہوا میں شراب کی تاثیر ہے۔ اس لیے شراب پینا بیکار ہے، ہوا کھانا چاہیے۔ اسی سے شراب کا لطف حاصل ہو جائے گا۔

دوسرا مفہوم: اگر بادہ نوشی کو خبر اور باد پیمائی کو مبتدا قرار دیا جائے تو مفہوم اس طرح بھی واضح ہوتا ہے کہ ہوا شراب کی تاثیر سے لبریز ہے اس لیے ہوا کھانا گویا ایک لحاظ سے شراب پینا ہی ہے۔

5.2 ارصاد

ارصاد کے لغوی معنی ہیں "گھات میں بٹھانا، راستے میں نگہبان مقرر کرنا"۔ جب کسی شعر میں کوئی لفظ ایسا

لایا جائے جس سے یہ معلوم ہو جائے کہ شعر کا قافیہ کیا ہوگا تو اس کو ارصاد کہتے ہیں۔

5.3 **استتباع**

ممدوح کی تعریف ایسے الفاظ میں کی جائے کہ ایک تعریف سے دوسری تعریف بھی از خود پیدا ہو۔ اس کو مدح الموجہ بھی کہتے ہیں۔

1- زیر راں تیرے ہے وہ توسن چالاک کہ تو
چھیڑ دے ایک ذرا اس کو جو وقت صف جنگ
یوں کرے جست کہ جیسے سر میدان نبرد
منہ سے اڑ جائے حریفوں کے ترے خوف سے رنگ
(سودا)

پہلے شعر میں ممدوح کے گھوڑے کی تیزی کی تعریف ہے مگر ایسے الفاظ میں کہ جس سے دوسرے شعر میں وہی چیز خود ممدوح کی شجاعت کی مدح ہو جاتی ہے۔

5.4 **استخدام**

شعر میں ایسا لفظ استعمال کرنا جس کے دو معنی ہوں، مگر شاعر کی مراد ایک خاص معنی سے ہو۔ لیکن ضمیر کے معنی خیز استعمال کی وجہ سے دوسرے معنی بھی لیے جا سکیں۔ ایہام میں بھی ایک لفظ کے دو معنی ہوتے ہیں مگر شک برقرار رہتا ہے۔ اس طرح استخدام ضمیر کے چابک دست استعمال کا کرشمہ ہوتا ہے۔ ادماج کی بحث کو بھی ذہن میں رکھیے جو 5.1 پر گزر چکی ہے۔

1- زبان دے نہ عدو کو کہ یہ تو وہ شے ہے
ترے دہن میں رہے یا مرے دہن میں رہے
(داغ)

2- کشتہ ہوں میں تو شیریں زبانی یار کا
اے کاش وہ زبان ہو میرے دہن کے بیچ
(میر)

ان دونوں اشعار میں لفظ ''زبان'' میں استخدام ہے۔

3- لوح بھی تو قلم بھی تو تیرا وجود الکتاب
گنبد آبگینہ رنگ تیرے محیط میں حباب
(اقبال)

لفظ ''الکتاب'' میں استخدام ہے، کیونکہ اس کے معنی ''قرآن'' بھی ہیں اور محض ''کتاب'' بھی۔

5.5 استدراک (تدارک)

پہلے مصرعے میں کچھ ایسے الفاظ استعمال ہوں کہ پڑھتے وقت ہجو کا گمان ہو، مگر دوسرے مصرعے پر پہنچنے کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ ہجو نہیں بلکہ مدح ہے۔

1- اگر ہے سہو کو کچھ دخل حافظ میں تو یہ
نہ اپنا یاد ہے احسان اور کی تقصیر
(ذوق)

5.6 اطراد

اطراد کے لغوی معنی ہیں "پے در پے لانا"۔ اصطلاح میں وہ صنعت مراد ہے جس میں ممدوح کی تعریف اس طرح کی جائے کہ اس کے آبا و اجداد کا نام یکے بعد دیگرے کلام میں لایا جائے۔ اگر یہ نام ترتیب سے ہوں تو اطراد کو مرتب یا بالترتیب، اور اگر کسی ترتیب کے بغیر ہوں تو اسے غیر مرتب کہتے ہیں۔

1- علیؑ کے نور نظر فاطمہ کے لخت جگر
خدا کے نور ریاضِ رسولِ حق کے شمیم
حضور کے جد امجد ہیں سید الشہدا
قتیل جورو مراد صحیح ذبح عظیم
مہ سپہر کرم دلبر حسینؓ و حسنؓ
چراغ خانہ سجاد واجب التکریم
نگاہ دیدۂ حق بین باقر معصوم
نہال گلشن صادق امام ہفت اقلیم
جناب موسیٰ کاظم ہیں والد ماجد
امید گاہ مسیحا و افتخار کلیم

یہ اشعار امام رضا علیہ والسلام کی مدح میں ہیں۔ ان میں اطراد بالترتیب ہے۔ اگر اجداد کا نام کسی خاص ترتیب سے نہ لایا جائے تو اسے اطراد غیر مرتب کہیں گے۔

5.7 اعتراض

دیکھیے حشو۔

5.8 ایراد المثل (ارسال المثل)

کلام میں کہاوتوں یعنی ضرب الامثال کو نظم کرنا ایراد المثل کہلاتا ہے۔ اگر کہاوت کسی لفظی تغیر کے بغیر نظم کی جائے تو اسے ارسال المثل کہتے ہیں، لیکن اگر لفظی تغیر واقع

ہو جائے تو اسے ضرب المثل کہتے ہیں۔

5.9 ایہام (توریہ)

ایہام کے لفظی معنی ''وہم میں ڈالنا'' اور توریہ کے معنی ''چھپانا'' ہیں۔ یہ صنعت اس طرح قائم ہوتی ہے کہ کلام میں کوئی ایسا لفظ لایا جائے جس سے سامع تھوڑی دیر کے واسطے وہم میں پڑ جائے کہ اس کے صحیح معنی کیا ہیں۔ ایسے لفظ کے عموماً دو معنی ہوتے ہیں، ایک معنی قریب دوسرے معنی بعید۔ معنی قریب سے یہ مطلب ہے کہ وہ آسانی سے معلوم ہو جائیں لیکن شاعر کی مراد اس سے نہ ہو۔ بعید وہ ہیں جو اصل مراد شاعر ہوں اور جو سامع کے ذہن میں بھی تھوڑی دیر تامل کرنے کے بعد آجائیں۔ اسی کے لحاظ سے ایہام کی دو قسمیں ہیں، ایہام مجردہ اور ایہام مرشحہ۔ علاوہ ازیں ادماج اور استخدام بھی ایہام سے ملتے جلتے ہیں۔ ملاحظہ ہوں 5.1 اور 5.4

میکش کو ہوس ایاغ کی ہے
پروانے کو لو چراغ کی ہے
(دیا شنکر نسیم)

''لو'' کے دو معنی ہیں ''شوق و آرزو'' اور ''مشغلہ''۔ پہلے معنی بعید ہیں اور دوسرے قریب مگر یہاں یہ لفظ صرف شوق کے معنی میں ہے۔

5.9.1 ایہام مجردہ

جس میں معنی قریب کے مناسبات کا کلام میں کچھ ذکر نہ ہو۔

ایسا کوئی طفلی میں نمودار نہ ہوگا
ہاتھ ایسا تو جعفر کا بھی تیار نہ ہوگا
(انیس)

اس شعر میں ''تیار'' اور ''طیار'' میں تجنیس صوتی ہونے کی وجہ سے ایک قسم کا ایہام ہوگیا۔ ''جعفرؓ'' کی مناسبت سے پہلے ذہن ''طیار'' کی طرف منتقل ہوتا ہے مگر تھوڑے تامل کے بعد لفظ ''تیار'' صحیح معلوم ہوتا ہے۔

5.9.2 ایہام مرشحہ

وہ ہے جس میں معنی قریب کے مناسبات کا بھی کلام میں ذکر کیا جائے۔ بعض لوگوں کا یہ خیال ہے کہ ایہام مجردہ اور ایہام مرشحہ دونوں دراصل ایک ہی ہیں۔ ان کی رائے یہ ہے کہ اگر دونوں معنی مراد لیے جائیں تو محض ایہام ہے، اور اگر ایک ہی معنی مراد لیے جائیں تو وہ ''ایہام تناسب'' ہے، خواہ مجردہ ہو یا مرشحہ ہو۔

کعبہ میں جاں بلب تھے ہم دوریِ بتاں سے
آئے ہیں پھر کے یارو اب کی خدا کے یاں سے
(میر)

خدا کے یہاں سے پھرنے کے دو معنی ہیں (1) خدا کے گھر یعنی بیت اللہ سے واپس آنا۔ (2) مرمر کے جینا۔ یہاں معنی قریب کی مناسبت لفظ کعبہ سے ہے اس لیے ایہام مرشحہ ہے۔

5.10 تاکید المدح بمایشبہ الذم

ایسے الفاظ کا استعمال جن میں بظاہر ذم کا پہلو ہو مگر فی الحقیقت ان سے مدح پر اشارہ ہوتا ہو۔ یا تعریف اس نہج سے کرنا کہ مصرع اول میں تعریف بصورت کلیہ کے کی جائے اور مصرع دوم میں اس کا مستثنیٰ اس انداز سے بیان کیا جائے کہ بظاہر وہ ذم کی صورت رکھتا ہو۔ مگر دراصل اس سے مدح کی تاکید ہوتی ہو۔ اردو کے

1- انصاف یہ اب عہد میں اُس کے ہے کہ فریاد
لایا نہ لبوں تک کوئی غیر از جرس و زنگ
(سودا)

یعنی تیرے عہد میں اتنا کامل انصاف ہے کہ کسی کے منہ سے فریاد نہیں نکلی۔ البتہ اس کلیہ کے مستثنیٰ جرس اور زنگ ہیں کہ وہ ہمیشہ بجتے رہتے ہیں۔ گویا فریاد کرتے رہتے ہیں۔

	اساتذہ نے تاکید المدح کے بعض نادر طریقے بھی استعمال کیے ہیں۔ جو تاکید المدح بمایشبہ الذم کی کتابی تعریف پر پورے نہیں اُترتے۔ مثلاً میرانیس کا مشہور شعر ہے: دل کو ناداں کہوں یا وضع کا پابند کہوں مجھ سے ہوتا نہیں بندوں کو خداوند کہوں یا مرزا دبیر کا شعر ہے: بے مہریِ افلاک سے کیوں خاک بسر ہوں ہاں عیب بڑا یہ ہے کہ میں اہلِ ہنر ہوں اسی طرح غالب کا لطیف تر شعر ہے: ہم کہاں کے دانا تھے، کس ہنر میں یکتا تھے بے سبب ہوا غالب دشمن آسماں اپنا غالب کے شعر میں کمال یہ ہے کہ خود کو نہ دانا کہا ہے اور نہ یکتا، لیکن پھر بھی اس قدر اہم بنایا ہے کہ آسمان ان کا دشمن ہوگیا ہے۔	2- میخانہ جہاں میں کرم سے ترے نہیں کوئی شکستہ حال بجز توبہ و خمار (سودا) یعنی دنیا میں تیرے کرَم کی وجہ سے کوئی شکستہ حال نہیں ہے۔ البتہ دو چیزیں توبہ اور خمار کو ہر وقت شکست ہے۔
5.11 تاکید الذم بمایشبہ المدح	یہ پچھلی صفت کی ضد ہے۔ یعنی بظاہر تو تعریف ہو لیکن دراصل ہجو یا برائی مقصود ہو۔	ہے بہت شیخ کی غنیمت ذات جمع آدم میں اتنے کب ہوں صفات مسخری و دروغی و محتال (میر) پہلے دو مصرعوں میں شیخ کی تعریف ہے مگر تیسرے مصرعے میں اس کی وضاحت کی گئی تو وہی تعریف ذم سے بدل گئی۔

5.12 تبلیغ	دیکھیے تجاہلِ عارفانہ۔	
تجاہل العارف		
5.13 تجاہلِ عارفانہ	اس کے لغوی معنی "جان بوجھ کر انجان بننے" کے ہیں۔ یعنی کسی چیز کی نسبت باوجود علم کے اپنی ناواقفیت ظاہر کرنا تاکہ اس کی تعریف میں مبالغہ کیا جاسکے۔	1- یہ کون سخی ہیں جن کے لہو کی اشرفیاں چھن چھن چھن چھن کشکول کو بھرتی جاتی ہیں (فیض) 2- لطف اس کے بدن کا کیا کہوں میر کیا جانیے جان ہے کہ تن ہے
5.14 تدارک	دیکھیے استدراک۔	
5.15 تضاد	دیکھیے طباق۔	
5.16 تسہیم	دیکھیے ارصاد۔	
5.17 تلمیح	کسی مشہور تاریخی واقعہ، قصہ یا مسئلے کی طرف اشارہ کرنا۔	
5.18 توجیہ	دیکھیے محتمل الضدین۔	
5.19 توریہ	دیکھیے ایہام۔	
5.20 تنسیق الصفات	ممدوح کی صفات کا ذکر ترتیب	یہ شعر گھوڑے کی تعریف میں ہے۔

	وار کرنا۔ یہ صنائع لفظی میں بھی شامل ہے۔	1- خوش خود خوش خرام و خوش اندام و خوش لگام گل پوش و تیز ہوش و دشمن گوش و سرخ فام (انیس)
5.21 شوق المعلوم مساق	دیکھیے تبلیغ تجاہل العارف۔	
5.22 جامع اللسانین	لغوی اعتبار سے تو اس ترکیب کے معنی ہوئے دو زبانوں کو جمع کرنے والا۔ اصطلاحی معنوں میں وہ صنعت ہے جس میں ایسا کوئی فقرہ یا مصرع آیا ہو جسے بجنسہٖ یا تبدیلی نقاط کے ساتھ دو زبانوں میں پڑھا جاسکتا ہو۔ اسے ذو وجہتین بھی کہہ سکتے ہیں۔	1- یار آجائے تو بہتر (اردو) یار اجائے تو بہتر (فارسی) (اے دوست تیری جگہ بہتر ہے)۔ 2- تازہ شے بہتر (فارسی) بارہ سے بہتر (فارسی)
5.23 جمع، تفریق، تقسیم	شعر میں دو یا دو سے زیادہ چیزوں کو اس طرح ایک جگہ جمع کرنا گویا کسی لڑی میں پرو دیا گیا ہو، تفریق جمع کہلاتا ہے۔	بُوئے گل، نالۂ دل، دودِ چراغِ محفل جو تری بزم سے نکلا سو پریشاں نکلا (غالب)
5.24 تفریق	کسی شعر میں ایک قسم کی دو چیزوں کا ذکر ہو مگر دونوں میں فرق ظاہر ہوتا ہو تو اسے تفریق کہا جاتا ہے۔	1- تفاوت قامتِ یار اور قیامت میں ہے یہ ممنون وہی فتنہ ہے لیکن یاں ذرا سانچے میں ڈھلتا ہے (ممنون) 2- ترے سرو قامت سے یک قد آدم قیامت کے فتنے کو کم دیکھتے ہیں (غالب)
5.25 تقسیم	جب شعر میں ایک چیز کے چند اجزا یا چند چیزوں کا ایک ساتھ ذکر	اک عمر گرفتار شب ہجر رہا تھا اے زلف سیہ ماتم فانی میں بکھر جا (فانی)

کریں اور پھر ہر جزو کے ساتھ اس کے منسوبات بیان کریں تو اس کو اصطلاح میں تقسیم کہتے ہیں۔ صنعتِ تقسیم اور لف ونشر میں یہ فرق ہے کہ لف ونشر میں تعین شاعر کی طرف سے نہیں ہوتا بلکہ سامع اپنے ذہن سے ہر چیز کے مناسبات کو اُس سے متعلق کر لیتا ہے اور صنعت تقسیم میں خود متکلم مناسبات بتا دیتا ہے۔

عمر، گرفتار، شب ہجر کے ساتھ ان کے مناسبات یعنی زلف سیہ اور ماتم لانے کی وجہ سے تقسیم کی عمدہ صورت پیدا ہوگئی۔

5.26 تقسیمِ مسلسل

یہ بھی صنعت تقسیم کی ایک قسم ہے۔ اس میں یوں ہوتا ہے کہ ایک مصرع یا ایک بیت میں چند اشیا کا ذکر ہوتا ہے اور پھر دوسرے مصرعے میں یا بیت میں انھی اشیاء کے تلازمات یا ان سے متعلق یا مطابق الفاظ لائے جاتے ہیں۔

1

کوئی ہے کافر، کوئی مسلماں ہر اک کی ہے راہ ایماں
جو اس کے نزدیک رہبری ہے وہ اس کے نزدیک رہزنی ہے
(ذوق)

2

کٹ کٹ کے ذوالفقار سے گرتے تھے خاک پر
پہونچوں سے ہاتھ شانوں سے بازو تنوں سے سر
قبضہ سے تیغ برسے زرہ ہاتھ سے سپر
برچھی سے پھل کمان سے زہ زیں سے تبر
(انیس)

5.27 جمع تفریق کا اجتماع

بعض اوقات ایسا بھی ہوتا ہے کہ شعر میں دو مختلف چیزیں ایک حکم میں جمع ہو جاتی ہیں اور پھر ان میں امتیاز و تفریق پر یعنی الفاظ بھی مستعمل ہوتے ہیں۔ اس کیفیت کلام کو جمع یا تفریق یعنی جمع اور تفریق کا یک جا کرنا کہتے ہیں۔

1- نگہ کیا اور مژہ کیا ہم تو دونوں کو بلا سمجھے
اے تیر قضا اس کو یہ تیر قضا سمجھے
(ذوق)

اس میں نگہ اور مژہ دونوں کو 'بلا' خیال کیا ہے اور دوسرے مصرع میں دونوں کے فرق کو واضح کیا ہے۔

5.28
جمع با تقسیم

کلام میں جب کچھ چیزیں ایک حکم میں جمع ہو جائیں اور پھر ہر ایک کو ایک خصوصیت کے ساتھ منسوب کریں تو اس کو جمع با تقسیم کہتے ہیں۔

اک رہا مژگاں کی صف میں ایک کے ٹکڑے ہوئے
دل جگر جو میر دونوں اپنے غم خواروں میں تھے

اس شعر میں پہلے مصرعے میں تقسیم آئی ہے اور مصرعے ثانی میں جمع۔

5.29
جمع با تفریق و تقسیم

بعض صورتوں میں ایسا ہوتا ہے کہ شاعر ایک شعر میں کئی چیزوں کو ایک حکم کے تحت یکجا کر لیتا ہے مگر اُن کے ساتھ اُن کے مناسبات علیٰحدہ علیٰحدہ بیان کیے جاتے ہیں۔ اس خصوصیت کو جمع یا تفریق و تقسیم کہتے ہیں۔

مری آہ اور ترا طرہ ہے سنبل شکل میں لیکن
وہ تار سوختہ یہ شاخ سرو جوئباری کی
سدا اس تار سے دوزخ کو ہے امید جلنے کی
سدا اس شاخ سے جنت کو خواہش آبیاری کی

یہاں پہلے شعر کے مصرعے اولیٰ میں دو چیزوں کو یعنی آہ اور طرۂ معشوق کو سنبل سے تشبیہہ دے کر ایک حکم میں جمع کیا ہے۔ اس لیے اسے صنعت جمع سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ مصرعے ثانی میں اِن دونوں کے فرق کو بھی ظاہر کیا ہے۔ لہٰذا یہ تفریق ہوئی۔ اس کے علاوہ دوسرے شعر میں ان دونوں چیزوں کے مناسبات بیان کیے گئے ہیں۔ چنانچہ یہ تقسیم بھی قرار پائی۔

5.30
حسنِ تعلیل

تعلیل کے معنی ہیں ''وجہ متعین کرنا'' یا ''وجہ بیان کرنا''۔ حسنِ تعلیل اس عمل کو خوبی اور ندرت کی مثال ہے۔ اگر کسی چیز کے لیے کوئی ایسی وجہ بیان کی جائے جو چاہے واقعی نہ ہو مگر اس میں کوئی شاعرانہ جدّت و نزاکت ہو اور بات واقعہ اور فطرت سے مناسبت بھی رکھتی ہو تو اسے حسنِ

1- بلند سبزۂ ساحل چڑھا ہوا دریا
پئے زیارت مولا بڑھا ہوا دریا
(میر عشق)

دریا کی طغیانی کی وجہ یہ بیان کی ہے کہ وہ امام حسینؑ کی زیارت کے لیے بڑھا آتا تھا۔

2- آتی ہیں اس کو دیکھنے موجیں کشاں کشاں
ساحل پہ بال کھولے نہاتی ہے چاندنی
(عادل منصوری)

تعلیل کہتے ہیں۔

چاند کے زیر اثر لہروں میں مد (جوار) پیدا ہوتا ہے، اس کی نہایت عمدہ تعلیل ہے۔

3- پہلے نہائی اوس میں پھر آنسوؤں میں رات
یوں بوند بوند اُتری ہمارے دلوں میں رات
(شہریار)

شبنم اور گریۂ عاشق کی بنا پر رات کے بھیگنے کی تعلیل کی ہے۔

5.31
حشو
(اعتراض)

حشو کے لفظی معنی ہیں "ٹھونسنا"۔ شعر میں ایسے الفاظ کا آجانا جو غیر ضروری ہوں، حشو کہلاتا ہے۔ یہ خوبی بھی ہے اور عیب بھی۔

5.31.1
حشو قبیح

ایسے زائد الفاظ جن سے شعر میں کسی قسم کی عمدگی اور خوب صورتی بھی پیدا نہ ہو بلکہ کلام کا مرتبہ گھٹ جائے۔

روئے آنسو اس قدر ہم ہجر میں
اشک کے طوفاں سے دریا ہوگیا

پہلے مصرعے میں آنسو اور رونا کہہ چکے ہیں، اگلے مصرعے میں "اشک" "حشو قبیح" ہے۔

5.31.2
حشو متوسط

کلام میں غیر ضروری الفاظ ہوں مگر ان سے بہ حیثیت مجموعی شعر کے تاثر میں یا اس کی خوب صورتی یا بدصورتی میں کسی قسم کا اضافہ یا کمی نہ ہو۔

اب وجد مادر و برادر سب
خاک افشاں بہ سر و نالہ بہ لب
(میر)

تمام رشتہ داروں کے نام گنوائے ہیں، جب کہ یہ کہنا کافی تھا کہ "سب لوگ خاک افشاں وغیرہ تھے"۔ لیکن شعر میں کوئی کمزوری نہیں آئی۔

5.31.3
حشو ملیح

ایسے زائد الفاظ کا استعمال ہونا حشو ملیح ہے جن سے شعر کے حُسن اور

کیوں نہ ہو چشم بتاں محو تغافل کیوں نہ ہو
یعنی اس بیمار کو نظارے کا پرہیز ہے
(غالب)

	اس کی اثریت میں اضافہ ہو۔ ظاہر ہے کہ اگر حشو سے شعر کے حسن میں اضافہ ہوتا ہے تو اسے حشو کہنا صحیح نہیں۔ جو الفاظ خوب صورتی میں اضافہ کرتے ہیں، انھیں ٹھونس ٹھانس نہیں کہہ سکتے۔ حشو ملیح دراصل تضاد اصطلاحی ہے۔	دوسرا "کیوں نہ ہو" زائد ہے، لیکن اس نے شعر میں ایسی برجستگی پیدا کردی ہے کہ باید و شاید۔
5.32 رجوع	پہلے ایک خاص بات کہی جائے یا کسی خاص امر کی طرف اشارہ ہو مگر آگے چل کر مذکورہ بات کی نفی ہوجائے۔ دراصل اس طرزِ اظہار کا مقصد مدح میں ترجیح اور ترقی ہی ہوتا ہے۔ رجوع کا فائدہ یہ ہوتا ہے کہ شروع میں جس چیز کی تعریف کی جاتی ہو اس کے بارے میں گمان گزرتا ہے کہ اب اس سے بڑھ کر تعریف کیا ہوگی، پھر شاعر اس تعریف کی نفی کرکے ایک نئی بات پیدا کرتا ہے اور استعجاب کی صفت حاصل ہوجاتی ہے۔	جسے یہ صورت و سیرت کرامت حق نے کی ہووے بجا ہے کہیے ایسے کو اگر اب یوسف ثانی معاذاللہ یہ کیسا حرف بے موقع ہوا سرزد جو اس کو پھر کہوں تو ہوں میں مردودِ مسلمانی کدھر اب فہم ناقص لے گیا مجھ کو نہ یہ سمجھا کہ وہ مہر الوہیت ہے یہ ماہ کنعانی (سودا) یہاں قابلِ غور بات یہ ہے کہ پہلے شعر میں ممدوح یعنی رسالتمآب صلی اللہ علیہ وسلم کو حسن صورت و سیرت میں حضرت یوسف علیہ السلام سے تشبیہ دی پھر دوسرے شعر میں لفظ معاذاللہ کہہ کے اپنے کلام سابق سے رجوع یعنی انحراف کیا اور تیسرے شعر میں اس کی وجہ بتادی۔ یہ صنعت رجوع ہے۔
5.33 سوال و جواب	شعر میں سوال و جواب کے ذریعے مکالمہ کی صورت پیدا کرنا۔	پوچھا کہ طلب، کہا قناعت پوچھا کہ سبب، کہا کہ قسمت (دیا شنکر نسیم)

تم کون ہو؟ جبریل ہوں، کیوں آئے ہو؟
سرکار فلک کے نام کوئی پیغام
(جوش)

5.34 طباق (تضاد)

شعر میں ایسے الفاظ کا استعمال ایک ساتھ کیا جائے جس میں بہ اعتبار معنی تضاد پایا جائے۔ جیسے آگ اور پانی، عرش اور فرش۔ اس صنعت کو صنعت تضاد کا نام بھی دیا گیا ہے۔ یہ تضاد، اسم، فعل، حرف اور دوسرے اجزائے کلام کے مابین بھی ہوسکتا ہے۔ مثلاً فرشتہ اور شیطان، خواب اور بیداری، صبح اور شام۔ طباق کی پانچ قسمیں ہیں۔

5.35 طباق ایجابی

ایسے دو لفظ استعمال کیے جائیں جو متضاد تو ہوں لیکن اُن کے ساتھ حرف نفی جڑا ہوا نہ ہو۔

ترے کوچے اس بہانے مجھے دن سے رات کرنا
کبھی اس سے بات کرنا کبھی اس سے بات کرنا
(مصحفی)

5.36 طباق سلبی

ایسے دو الفاظ استعمال کیے جائیں جو ایک ہی مصدر سے مشتق ہوں مگر جن میں ایک مثبت ہو تو دوسرا منفی ہو۔ اور ان دونوں کا تضاد حرف نفی سے واضح ہوتا ہو۔ جیسے موجود اور غیر موجود۔

ہونا جہاں کا اپنی آنکھوں میں ہے نہ ہونا
آتا نہیں نظر کچھ جاوے نظر جہاں تک
(میر)

اس شعر میں ''ہونا'' اور ''نہ ہونا'' طباق سلبی ہیں اور ''نظر آنا'' اور ''نظر جانا'' طباق ایجابی۔

5.37 طباق رابعہ

متضاد عناصر اربعہ کا ذکر ایک ساتھ کیا جائے۔ بعض علما نے طباق کی دو قسمیں اور بیان کی ہیں جو

ہر آگ کو نذر خس و خاشاک کروں
ہر سیل کو برباد تہِ خاک کروں
(شمس الرحمٰن فاروقی)

حسبِ ذیل ہیں، یعنی تدبیج اور ایہام تضاد۔

اس شعر میں آگ، پانی (''سیل'') ہوا (برباد کا ''باد'') اور جمع کر دیے گئے ہیں

5.38 تدبیج

جب شعر میں مختلف رنگوں کا بیان ہو اور اُن کا ذکر ایہام یا کنایہ کے طور پر آئے تو اسے تدبیج کہتے ہیں۔ تدبیج کے لغوی معنی 'زینت کاری' ہوتے ہیں۔ یہاں رنگوں کی کثرت کی شرط نہیں ہے، ایک سے زیادہ رنگ ہونے چاہیے جو ایک دوسرے سے مختلف یا متضاد ہوں۔

1- تا صبح دہکتی رہی سونا سی مری لاش
کس زہر کی زردی تھی ظفر نیشِ نفس میں
(ظفر اقبال)

2- سفید سرخ روشنی تھی راہ میں
مگر بچا ہی کیا تھا اب سیاہ میں
(زیب غوری)

3- مسی آلودہ لب پر رنگ پاں ہے
تماشا ہے تہِ آتش دھواں ہے
(ولی)

5.39 ایہام تضاد

اس کو ایہام تدبیج بھی کہتے ہیں۔ یعنی کلام میں دو لفظ ایسے جمع کیے جائیں جن کے ایک معنی میں تو باہم تضاد و تقابل نہ ہو لیکن معنی حقیقی کے اعتبار سے تضاد پایا جائے۔

لکھ کر زمیں پہ نام ہمارا مٹا دیا
ان کا تو کھیل خاک میں ہم کو ملا دیا
(داغ)

زمین پر نام لکھ کر مٹا دینا اور خاک میں ملا دینا بظاہر تو ایک چیز ہیں، لیکن دراصل دونوں کے معنی بالکل مختلف ہیں۔

5.40 عکس

کلام کے بعض اجزا (یعنی الفاظ) میں تقدیم اور تاخیر کی جائے یعنی انھیں پلٹ دیا جائے۔ یہ تقدیم و تاخیر کبھی دو لفظوں میں، کبھی دو فقروں میں اور کبھی ایک ہی بیت کے دو مصرعوں میں ہوتی ہے۔ صنعتِ عکس کے لیے ضروری ہے کہ الفاظ کی تقدیم و تاخیر سے معنی میں کوئی جدت اور خوبی پیدا ہو۔ ورنہ

محض الفاظ کی اُلٹ پلٹ ایک لفظی گورکھ دھندے سے زیادہ نہ ہوگی۔ اس کا تعلق تعقید سے نہیں۔

5.41 لفظوں میں تقدیم وتاخیر		1- دوری کی روشنی میں گم کردۂ راہ آدیکھ جا میں ہوں میں ہوں دلدار ترا (شمس الرحمٰن فاروقی)
5.42 فقروں میں تقدیم وتاخیر		1- گلا کٹوا مزے لے لے کے پھر اے دل کہاں یہ دن کبھی گردن ہو خنجر پر کبھی خنجر ہو گردن پر (امیر مینائی)
5.43 مصرعوں میں تقدیم وتاخیر		1- یہ گھر گو کہ میرا ہے تیرا نہیں پر اب گھر یہ تیرا ہے میرا نہیں (میر حسن) 2- بے محبت نہیں اے ذوق یہ شکایت کے مزے بے شکایت نہیں اے ذوق محبت کے مزے (ذوق) 3- خفا کیوں صنم ہے نہیں بھید کھلتا نہیں بھید کھلتا خفا کیوں صنم ہے (ظفر)
5.44 غلو	دیکھیے مبالغہ۔	
5.45 قول بالموجب	ایک لفظ کے معنی خلاف مرادِ قائل کے لیے جائیں تو اس کو قول بالموجب کہتے ہیں یہ بھی ذومعنیین کی ایک قسم ہے۔	آنکھ لگتی ہے تو کہتے ہیں کہ نیند آتی ہے اپنی جو آنکھ لگی چین نہیں خواب نہیں (داغ) آنکھ لگنے کے دو معنی ہیں (1) نیند آنا

(2) عاشق ہونا۔ لوگوں کا قول جو پہلے معنی میں بیان کیا ہے شاعر نے اس کو دوسرے معنی میں لیا ہے۔

5.46

لف ونشر مرتب، لف ونشر غیر مرتب

لف ونشر کے لفظی معنی "لپیٹنے" اور "پھیلانے" کے ہیں۔ اصطلاح میں مطلب یہ ہے کہ پہلے چند چیزیں ایک ترتیب سے بیان کی جائیں (اس کو لف کہتے ہیں۔) اس کے بعد وہی چیزیں یا اُن کے منسوبات اُسی ترتیب یا دوسری ترتیب سے پھر بیان کیے جائیں (اس کو نشر کہتے ہیں۔) اگر دونوں مصرعوں میں ایک ہی ترتیب ہو تو لف ونشر مرتب کہتے ہیں اور اگر ترتیب ایک نہ ہو تو اسے لف ونشر غیر مرتب کہتے ہیں۔ اس کی دو قسمیں ہیں۔ اگر اُلٹی ترتیب ہوگی تو اس کو معکوس الترتیب کہتے ہیں اور اگر ترتیب مختلف ہو تو اس کو مختلف الترتیب کہتے ہیں۔

1- ابرو نے مژہ نے نگہ یار نے یارو
بے رتبہ کیا تیغ کو خنجر کو سناں کو
(سودا)

2- آتش وآب و باد و خاک نے لی
وضع سوز و نم و رم و آرام
(غالب)

5.46.1

لف ونشر معکوس الترتیب

5.46.2 لف و نشر مختلف الترتیب

کبھی جو زلف اُٹھاوے تو منہ نظر آوے
اسی امید پہ گزری ہے صبح و شام ہمیں
رخ و جبیں و مژہ نیز چشم و ابرو کو
سناں و بدر و مہ و نرگس و ہلال لکھا
(نظیر اکبرآبادی)

5.47 مبالغہ

کسی شخص یا چیز کی تعریف یا مذمت اس حد تک کرنا کہ سننے والے کو یہ گمان ہو کہ اس وصف یا ذم کا کوئی اور مرتبہ باقی نہیں رہا۔ عقل و عادت سے قریب یا بعید ہونے کے اعتبار سے اس کی تین قسمیں ہیں۔

5.47.1 تبلیغ

جب کوئی بات عقل و عادت دونوں کے نزدیک ممکن ہو تو اسے تبلیغ کہتے ہیں۔

پہنچے ہم آرزوے وصل میں نزدیک بہ مرگ
سو بھی ہے شکل ملاقات بہت دور ہمیں
(سودا)

5.47.2 اغراق

جب کسی بات کا ہوجانا عقل میں تو آتا ہے مگر بات امر واقعہ نہیں ہوتی۔

گرگ نے دورِ عدل میں اُس کے
سیکھ لی راہ و رسم چوپانی
(مومن)

5.47.3 غلو

جس بات کا دعویٰ کیا گیا ہو وہ عادت اور عقل دونوں کے لحاظ سے قرین قیاس نہ ہو۔

جوش روئیدگی خاک سے کچھ دور نہیں
شاخ سے گاوزمیں کی بھی جو پھوٹے کونپل
(سودا)

5.48 محتمل الضدین (توجیہ)

اس صفت کو ذو جہتین کا نام بھی دیا جاتا ہے۔ اس سے مراد شعر میں ایسے الفاظ، محاورے یا فقرے استعمال کرنا ہے جن سے دو مختلف بلکہ دو متضاد معنوں کا احتمال پیدا ہو۔

مانوس طبع جس سے ہو یارب حبیب کی
ہوجائے کاش شکل مری اس رقیب کی
(جرأت)

دوسرا مصرع دو معنوں پر محتمل ہے (1) مری شکل رقیب کی ہوجائے تاکہ معشوق مجھ سے محبت کرنے لگے (2) رقیب کی شکل میری ایسی ہوجائے تاکہ معشوق

اس سے نفرت کرنے لگے۔

5.49 مدح الموجہ

دیکھیے استتباع۔

5.50 مراعات النظیر

اس کو تناسب، توفیق، تلفیق بھی کہتے ہیں۔ اس کی تعریف یہ ہے کہ کلام میں ایسے الفاظ جمع کیے جائیں جن کے معنی میں ایک دوسرے کے ساتھ ایک نسبت واقع ہو مگر یہ نسبت تضاد و تقابل کی نہ ہو۔

1- لیکن اے شہباز یہ مرغانِ صحرا کے اچھوت
ہیں فضائے نیلگوں کے پیچ و خم سے بے خبر
(اقبال)

2- رو میں ہے رخشِ عمر کہاں دیکھیے تھمے
نے ہاتھ باگ پر ہے نہ پا ہے رکاب میں
(غالب)

5.51 مزاوجہ

اس صنعت میں دو معنی بطور شرط و جزا کے دونوں مصرعوں میں ظاہر کیے جاتے ہیں اس طور پر کہ جو امر پہلے مصرعے میں بیان کیا جاتا ہے، وہ تبدیلِ الفاظ کے ساتھ دوسرے مصرعے میں بیان کیا جاتا ہے۔

1- وہ وصل کا دن کیوں چھوٹا تھا
یہ ہجر کی رات بڑی کیوں ہے
(شہریار)

2- نخوت سے جو کوئی پیش آیا
کج اپنی کلاہ ہم نے کر لی
(مصحفی)

5.52 مشاکلہ

یہ مزاوجہ کی ہی ایک قسم ہے، اس میں دو چیزوں کا ذکر کرتے ہیں اور دونوں کو ایک ہی صفت کا حامل قرار دیتے ہیں۔ مثال سے یہ بات واضح ہو جائے گی۔

بس کہ ہوں غالب اسیری میں بھی آتش زیرِ پا
موئے آتش دیدہ ہے حلقہ مری زنجیر کا

5.53 مکرِ شاعرانہ

کوئی بات ایسی کہی جائے جس کا اصل مقصد کچھ ہو اور ظاہر کچھ اور ہوتا ہو۔

1- ہے دوستی تو جانبِ دشمن نہ دیکھنا
جادو بھرا ہوا ہے تمھاری نگاہ میں
(مومن)

5.54 مقابلہ

جب کسی شعر میں دو یا زیادہ معنی جو ایک دوسرے کے الٹے یا

1- چہرۂ مہروش ہے ایک سنبلِ مشکفام دو
حسنِ بتاں کے دور میں ایک سحر ہے شام دو
(سودا)

مخالف نہ ہوں یکجا بیان کیے جائیں اور بعد میں پھر دو ایسے معنی بیان کیے جائیں جو علی الترتیب ایک پہلے کی اور ایک دوسرے کی ضد ہوں تو اس کو صنعت مقابلہ کہتے ہیں (لیکن لوگ اس کو صنعت طباق کی ایک قسم سمجھتے ہیں اور بعض اس کو ایک علیٰحدہ صنعت خیال کرتے ہیں۔) ضد اور ایک دوسرے کے مخالف نہ ہونے سے یہ ضروری نہیں کہ معنی باہم متناسب ہی ہوں اگر ان میں تناسب پایا جائے گا تو وہ صنعت مراعاۃ النظیر ہوجائے گی۔ بس یہی فرق صنعت مقابلہ اور مراعاۃ النظیر میں ہے اور طباق اور مقابلہ میں یہ فرق ہے کہ اول الذکر میں کسی ترتیب و تناسب کی ضرورت نہیں۔ صرف معنی کا تقابل و متضاد ہونا ضروری ہے، جیسے مرنا، جینا، سونا، جاگنا وغیرہ اور مقابلہ میں علاوہ تقابل و تضاد کے، معنی کا تناسب ہونا بھی لازمی ہے جیسا کہ مثالوں سے ظاہر ہوا ہوگا۔

پہلے مصرعے میں چہرہ ہے اور سنبل کی مناسبت سے سحر و شام لائے اور چونکہ سحر کے مقابل شام ہے لہٰذا یہ صنعت مقابلہ ہے۔

2- دنیا بھی عجب سرائے فانی دیکھی
ہر چیز یہاں کی آنی جانی دیکھی
جو آکے نہ جائے وہ بڑھاپا دیکھا
جو جاکے نہ آئے وہ جوانی دیکھی
(انیس)

3- ہے ازل سے روائی آغاز
ہو ابد تک رسائی انجام
(غالب)

اس شعر میں بھی پہلے شعر کی طرح تقابل و تضاد ہے۔

5.55 هجو ملیح

کسی شخص یا چیز کی ہجو ایسے الفاظ میں کرنا جن سے بظاہر کوئی ہجو نہ معلوم ہوتی ہو بلکہ ایک قسم کی تعریف نکلتی ہو۔ ہجو ملیح کو محتمل الضدین

عدالت ان دنوں ایسی بڑھائی ہے زمانہ نے
کہ شمشیر و گلو پیتے ہیں اک ہی گھاٹ پر پانی
(منیر شکوہ آبادی)

عدالت کی تعریف میں یہ مثل ہے کہ

کی ایک قسم خیال کرنا چاہیے۔

شیر اور بکری ایک گھاٹ پر پانی پیتے ہیں مگر شمشیر اور گلو کا ایک گھاٹ پانی پینا انتہا درجہ کا ظلم اور اندھیر کی علامت ہے۔ لہٰذا شعر کے ظاہری معنی سے مدح معلوم ہوتی ہے مگر ہے دراصل ہجو۔

5.56 یشبہ الذم دیکھیے تاکید المدح۔

5.57 یشبہ المدح دیکھیے تاکید الذم

∞

ڈاکٹر یعقوب عامر

باب چہارم

صنائع لفظی

علم بدیع

1 صنائع لفظی اور صنائع معنوی علم بدیع کے ذیل میں آتی ہیں۔ علم بدیع کو علم معنی بھی کہتے ہیں۔ صنائع لفظی سے مراد وہ خوبیاں ہیں جو لفظوں کو خاص رعایتوں اور ہنرمندی کے ساتھ برتنے سے وجود میں آتی ہیں۔ بعض علما نے ان خوبیوں کو کلام کے حسن ظاہری سے تعبیر کیا ہے۔ لیکن حقیقت یہ ہے کہ لفظوں کی ان خوبیوں کی وجہ سے کلام خوشگوار ہو جاتا ہے اور بعض اوقات یہی لفظی خوبیاں کلام کے فکری و معنوی اوصاف کو بھی چمکا دیتی ہیں۔ یہ زائد خوبیاں اگر ہمارا ذہن کلام کے معنوی محاسن کی طرف لے جائیں تو انھیں صنائع معنوی کہیں گے اور اگر ان سے ہمارا ذہن الفاظ کی ظاہری خوبیوں کی طرف مائل ہو جائے تو انھیں صنائع لفظی کہیں گے۔

2 صنائع لفظی کے ذکر کو ہم آسانی کے لیے دو حصوں میں تقسیم کریں گے۔ پہلے اُن لفظی خوبیوں کو بیان کیا جائے گا جن کی کئی ذیلی قسمیں ہیں۔ اور پھر وہ خوبیاں لکھیں گے جو اپنے آپ میں مکمل ہیں۔

3 وہ خوبیاں جن کی کئی ذیلی اقسام بھی ہیں، حسب ذیل ہیں:

3.1 تجنیس: ایسے دو لفظ جو صورت یا تلفظ کے اعتبار سے مشابہ ہوں، مگر اُن کے معنی مختلف ہوں۔

3.2 تجنیس تام: ایسے دو لفظ جو ہر صورت میں ایک دوسرے کے مشابہ ہوں۔ یعنی وہ انواع، اعداد، ترتیب اور حرکات و سکنات میں ایک جیسے ہوں مگر اُن کے معنی ایک

دوسرے سے الگ ہوں۔ اس کی بھی دو قسمیں ہیں:

3.2.1 تجنیس تام مماثل: دونوں لفظ ایک نوع سے ہوں تو تجنیس تام مماثل کہلائے گی۔ جیسے کل بمعنی مشین اور آرام و قرار:

آدمی کہتے ہیں جس کو ایک پتلا کل کا ہے
پھر کہاں کل اس کو گر کل ہو ذرا بگڑی ہوئی (ظفر)

3.2.2 تجنیس تام مستوفی: اگر تجنیس کے الفاظ مختلف نوع کے ہوں یعنی ایک اسم دوسرا فعل یا ایک اسم دوسرا حرف وغیرہ، تو اس کو تجنیس تام مستوفی کہیں گے:

بھیجی ہے جو مجھ کو شاہِ جمجاہ نے دال
ہے لطف و عنایات شہنشاہ پہ دال (غالب)

پہلا لفظ دال اسم ہے اور دوسرا اسم فاعل یعنی ''دلالت کرنے والا''۔

3.3 تجنیس مرکب: جب تجنیس کے دو لفظوں میں ایک مفرد ہو اور دوسرا مرکب، تو اس صورت کو تجنیس مرکب کہیں گے۔ اس کی دو قسمیں ہوتی ہیں۔

3.3.1 تجنیس مرکب متشابہ: جب مرکب لفظ کو دو کلموں کی ترکیب سے لکھیں اور اس کا ایک لفظ لکھنے میں تجنیس کے دوسرے مفرد لفظ کے موافق ہو جائے:

فقط موتیوں کی پڑی پازیب
کہ جس کے قدم سے گھر پائے زیب (میر حسن)

3.3.2 تجنیس مرکب مفروق: جب مرکب لفظ کو دو کلموں میں لکھیں اور اس کا ایک لفظ لکھنے میں تجنیس کے دوسرے مفرد لفظ کے مخالف ہو جائے:

کہا جی نے مجھے یہ ہجر کی رات
یقیں ہے صبح تک دے گی نہ جینے (ذوق)

3.4 تجنیس مرفو: ایک لفظ مفرد ہو اور دوسرا لفظ کسی اور کلمے کے جز سے مرکب ہو۔ اس میں اور تجنیس مرکب میں فرق یہ ہے کہ تجنیس مرکب میں ایک لفظ مفرد ہوتا ہے اور دوسرا لفظ دو کلموں سے مرکب ہوتا ہے۔

غل تھا کہ اب مصالحتِ جسم و جاں نہیں
لو تیغ برق دَم کا قدم درمیاں نہیں (دبیر)

برق دم کا حروف قاف لفظ دَم سے مل کر "قدم" سے مشابہ ہو گیا۔

3.5 تجنیس خطی: تجنیس کے دونوں لفظوں کی ظاہری شکل ایک سی ہو مگر نقطوں، حرکات، سکنات اور انواع کے لحاظ سے لفظ بدل جائے:

تلافی ہوگئی عسرت کی عشرت سے زہے قسمت
مبدل ہوگئی آسانیوں سے میری دشواری (داغ)

3.6 تجنیس محرف: تجنیس کے دونوں لفظ ہمہ وجوہ مشابہ ہوں۔ لیکن صرف حرکات و سکنات میں فرق ہو:

گلے سے لگتے ہی جتنے گلے تھے بھول گئے
وگرنہ یاد تھیں ہم کو شکایتیں کیا کیا (آتش)

3.7 تجنیس ناقص وزائد (یا مُطرّف): جب تجنیس کے دولفظوں میں صرف ایک حرف کی کمی یا بیشی ہو جائے۔ ایسا لفظ کے شروع، درمیان اور آخر کہیں بھی ہوسکتا ہے:

یوں نہ باتیں چبا چبا کے کرو
مہرباں بات ہے نبات نہیں

بعض کا خیال ہے کہ اگر کلمے کے کچھ حرف ایک طرح کے ہوں تو وہ بھی صنعت مُطرّف ہوگی۔ جیسے چمن، چنیں۔ نائے اور نواسے۔ راستہ اور بستہ۔ خائف اور خالص وغیرہ۔

3.8 تجنیس مذیّل: جب دو تجنیسی لفظوں میں ایک لفظ کے آخر میں دو حرف زیادہ ہوں:

مانگ سے اس کی مانگتی ہے بھیک
مہ کا کاسہ لیے شبِ تاریک (ذوق)

3.9 تجنیس مضارع: جب دو لفظوں کے بعض حروف مختلف ہوں اور ان میں ایک حرف سے زیادہ متحد المخرج یا قریب المخرج ہوں، یعنی ان کو ادا کرنے میں حلق کا ایک ہی

حصہ یا اس کے قریب کا حصہ کام میں لایا جائے:

ہو گئے پرسوں کے برسوں تم نہ آئے کیا سبب
آپ نے اچھا کیا وعدہ وفا، اچھے تو ہو (ظفر)

یہاں ''برسوں'' اور ''پرسوں'' میں ایک حرف کا فرق ہے، لیکن ''ب'' اور ''پ'' کی ادائیگی حلق کے جن حصوں سے ہوتی ہے وہ پاس پاس واقع ہیں۔ (دراصل ان دونوں حروف میں تلفظ کی مشابہت اس وجہ سے ہے کہ دونوں کی آوازیں ہونٹوں پر منحصر (Labial) ہیں۔ لیکن قدیم علما صرف حلق (یعنی مخرج) کے حوالے سے آوازوں کی درجہ بندی کرتے تھے۔

3.10 تجنیس لاحق: جب دو لفظوں کے درمیان صرف ایک حرف کا اختلاف ہو اور جس حرف میں اختلاف ہو وہ بعید المخرج بھی ہو (یعنی تلفظ کرنے میں حلق کے الگ الگ حصوں کو کام میں لانا پڑے۔):

ذوق اس کو خود آرائی سے خود بینی سے شوق
آئینہ زانو پہ ہے زلفِ معنبر ہاتھ میں (ذوق)

یہاں 'ذوق' اور 'شوق' میں ایک ہی حرف کا فرق ہے، لیکن ذ اور ش کو تلفظ کرنے میں حلق کے مختلف حصے کام میں لائے جاتے ہیں۔

3.11 تجنیس مکرّر: کسی بھی قسم کی تجنیس پیدا کرنے والے تجنیسی الفاظ کلام میں مکرّر واقع ہوں۔ بعض کا خیال ہے کہ کسی بھی قسم کی تجنیس ہو اگر اس میں تجنیسی لفظ متصل واقع ہوں گے تو اس کو تجنیس مکرّر کہیں گے ورنہ غیر مکرّر:

علی کا دبدبہ و رعب و جرأت و صولت
حسن کا حُسن حُسینِ حسیں کی سب شوکت (انیس)

4 تکریر یا تکرار: دو لفظوں کو، جو ایک ہی معنی رکھتے ہوں شعر میں یا مصرعوں میں برابر برابر جمع کرنا۔ دوسرے لفظوں میں جب کسی شعر یا مصرعوں میں ایک لفظ کی تکرار کی جائے یعنی بار بار آئے۔ اس کی سات قسمیں ہیں:

4.1 تکریرِ مطلق: کسی شعر میں لفظ مکرّر آ جائیں:

روتے روتے کون سویا خاک پر
ہنستے ہنستے کس کا جھولا رہ گیا

4.2 تکریرِ مثنیٰ: اگر ہر مصرع میں علیحدہ علیحدہ دو دو لفظ آجائیں:

عالم عالم عشق و جنوں ہے دنیا دنیا وحشت ہے
دریا دریا روتا ہوں میں صحرا صحرا تہمت ہے (میر)

4.3 تکریرِ مشبہ: پہلے مصرعے کے دو مکرر لفظوں کی مناسبت سے دوسرے دو لفظ دوسرے مصرعے میں آئیں۔ یعنی پچھلے دونوں لفظوں کا اگلے دونوں لفظوں سے تعلق ہوتا ہے:

خنداں خنداں جدھر پھرا وہ
گریاں گریاں اُدھر گئے ہم

خنداں اور گریاں میں تعلق ظاہر ہے۔

4.4 تکریرِ مستانف: لفظ اس طرح مکرر آئے کہ دوسرے لفظ سے معنی میں ایک نیا پہلو پیدا ہو جائے۔ اس کو تکریرِ مجدد بھی کہتے ہیں:

ہم کافرانِ عشق کو یہ ہے بڑا عذاب
دوزخ میں آتش آتشِ سنگِ صنم نہیں (ذوق)

دوسرے آتش کے لفظ سے معنی میں نئی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔

4.5 تکریرِ مع الوسائط: جب دو لفظ مکرر کے درمیان میں کوئی اور لفظ موجود ہو:

جان حاسد پہ برستی تھی پڑی نار پہ نار
دل پہ یاں اپنے اترتا تھا سدا نور پہ نور (سوز)

4.6 تکریرِ موکد: دو مکرر الفاظ میں جب دوسرا لفظ پہلے لفظ کی تاکید کرے، یعنی اس کے معنی میں زور پیدا کرے:

تو نے مجھے پیارے بُرا گر کہا کہا
یا مصلحت سے غیر کے منھ پر کہا کہا

4.7 تکریرحشو: بعض اوقات لفظوں کی تکرار اس طرح کرتے ہیں کہ معنی میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔ کبھی کبھی اسے ظرافت کا اثر پیدا کرنے کے لیے بھی استعمال کرتے ہیں:

اے دل حوادثات سے ہرگز نہ ہو ملول
دنیا میں ہے کہاں گل بے خار خار خار (غیاث علی راز)

''گل بے خار'' پر بات مکمل ہے، ''خار خار'' غیر ضروری ہے۔

امجد ہو جس کے غنچۂ دل میں ولائے شاہ
قربان اس گلے کے ہوں ازہار بار بار (امجد بدایونی)

''ازہار'' جمع ہے زہرہ بمعنی پھول۔ لہٰذا ''بار بار'' کے دونوں لفظ غیر ضروری ہیں (حشو کے معنی ہیں ٹھونسا ہوا، بیچ میں ڈالا ہوا)۔

5 قلب: دونوں لفظوں کے حروف ترتیب میں یکساں ہوں۔ مگر حروف کی تقدیم و تاخیر میں اس طرح فرق کر دیا جائے کہ جو حرف پہلے لفظ میں مقدم ہو وہ دوسرے لفظ میں موخر ہو۔ اس کی مندرجۂ ذیل قسمیں ہیں:

5.1 مقلوب کل: جب لفظ کے تمام حروف علی الترتیب اُلٹ جائیں:

وصف اس صرصر شیم کا کوئی لکھے یا پڑھے
ذہن دوڑے صورت رفرف چلے فرفر زباں

'رفرف' اور 'فرفر' کے حروف علی الترتیب اُلٹے ہوئے ہیں۔

5.2 مقلوب بعض: جب ایک لفظ کے بعض حروف کی ترتیب اُلٹ جائے۔ مثلاً قریب، رقیب۔ کمال، کلام۔

5.3 مقلوب مستوی: پورا لفظ، پورا فقرہ یا مصرع یا شعر اُلٹ جائے اور پھر وہی لفظ، فقرہ یا مصرع یا شعر پڑھا جائے:

شکر بترازوے وزارت برکش
شو ہمرہ بلبل بلب ہر مہوش

دونوں مصرعوں کے حروف کو آخر سے پڑھیں تو وہی مصرع پھر بنتا ہے۔ مثلاً مصرع

اولیٰ کو ش سے پڑھنا شروع کیجیے، ش ک ر، ب ت رازوے وغیرہ۔ "شکر
بترازوے......" بن جاتا ہے۔

5.4 مقلوب مجنح: جب الفاظ مقلوب شعر کے دونوں کناروں پر ہوں:

ریم سوزاک پدر ہے تو شریر
رحم مادر سے اُلٹ نکلا ہو میر (سودا)

5.5 مقلوب مکرر: اگر دو لفظ مقلوب علی الترتیب پاس پاس آئیں اور اُن میں حرف عطف
یا اُسی کے مثل اور حرف کے سوا کوئی فاصلہ نہ ہو تو اس کو مقلوب مکرر یا مقلوب
مُزدَوَج یا مقلوب مُردّد کہیں گے:

صدمۂ فرقت سے تھی اُس حور کی بے تاب روح
آنسوؤں کا آنکھ سے اک دم نہ ٹوٹا تار رات

تار اور رات قریب واقع ہیں۔

6 ردالعجز: دوسرے مصرعے کے دوسرے ٹکڑے کی تکرار کو کہتے ہیں۔ اس کی چار قسمیں ہیں:

6.1 ردالعجز علی الصدر: شعر میں جو لفظ عجز میں آئے وہی لفظ صدر میں بھی آئے۔ یہ
صنعت مندرجۂ ذیل صورتوں میں ظہور پذیر ہوتی ہے۔

6.2 ردالعجز علی الصدر مع التجنیس:

پیر و مرشد خلق کا پیدا ہوا خوش ہر اک طفل و جوان و پیر ہے

6.3 ردالعجز علی الصدر مع التکرار: دونوں لفظ بطور تکرار تجنیس کی رعایت کے بغیر آئیں:

خط نامہ بر کو پھیر دیا اور یہ کہا
کہنا کہ ہم نے جان لیا مدعائے خط (نسیم دہلوی)

6.4 ردالعجز علی الصدر مع الاشتقاق: جب دو لفظ (جن کی تکرار ہو) ایک مادے سے مشتق ہوں:

مفرح اپنے شفا خانۂ عنایت سے
شتاب بھیج کہ انشا کو جلد ہو تفریح

6.5 ردالعجز علی الصدر مع شبہ الاشتقاق: جب تکراری الفاظ کے بارے میں دھوکا ہو کہ وہ ایک ہی
مادے سے مشتق ہوں گے:

چمپئی رنگ کا وہ اپنے دکھاکر عالم
ایک عالم کو ہوئے لے کے بغل میں چمپت

6.6 ردالعجز علی العروض: جب کسی شعر میں کوئی لفظ عجز میں ہو اور وہی لفظ عروض میں ہو۔ اس کی بھی چار قسمیں ہیں۔

6.7 ردالعجز علی العروض مع التجنیس:

ہمارے سامنے مت ابر باربار برس
جو ہم سے ہوسکے تجھ سے نہ ہو ہزار برس (رقت)

یہ صنعت ہر مردّف مطلع میں ہوتی ہے۔ یہاں قافیے کے اعتبار سے تجنیس ہے۔

6.8 ردالعجز علی العروض مع التکرار: یہ صنعت ہر مطلع میں ہوتی ہے بشرطیکہ قافیہ صورتاً ایک اور معناً مختلف ہو:

مجھ کو نہیں یقین کہ تجھ کو ملا دہن
سچ بات ہے تو میرے دہن سے ملا دہن (میر علی اوسط رشک)

6.9 ردالعجز علی العروض مع الاشتقاق: جب تکراری الفاظ ایک دوسرے سے مشتق ہوں:

مضطرب برق سے نہ ہو یوں حال
بادلوں سے جو اس کا تھا احوال (سودا)

6.10 ردالعجز علی العروض مع شبہ الاشتقاق: جب تکراری الفاظ پر ایک دوسرے سے مشتق ہونے کا دھوکا ہو:

تھی گہوارہ لوگوں نے اُتارا
فلک سے جس طرح ٹوٹے ہے تارا (عشرت)

6.11 ردالعجز علی الحشو: جو لفظ شعر کے عجز میں ہو وہی لفظ حشو میں ہو۔ یہ حشو مصرع اوّل میں بھی ہوسکتا ہے اور مصرع ثانی میں بھی۔ اس کی بھی چار قسمیں ہیں:

6.12 ردالعجز علی الحشو مع التجنیس:

مرد تم پری پر وہ تم پر مرے
بس اب تم ذرا مجھ سے بیٹھو پرے (میر حسن)

یہاں تجنیس محرّف ہے۔ مصرع اوّل کے حشو میں پَری یائے معروف سے ہے اور مصرع ثانی کے عجز میں پرے یائے مجہول سے ہے۔

6.13 ردالعجز علی الحشو مع التکرار:

اسیرِ الفت گل مثلِ بلبل
بدل خار وصال حسرت گل (عشرت)

6.14 ردالعجز علی الحشو مع الاشتقاق:

ہم پکاریں اور کھلے یوں کون جائے
یار کا دروازہ پاویں گر کھلا (غالب)

6.15 ردالعجز علی الحشو مع شبہ الاشتقاق:

سینے پہ آکے رکھتی ہیں وہ دستِ مرحمت
دیتی ہیں دل کے گھاؤ کو آرام گھائیاں (بیدل)

6.16 ردالعجز علی الابتدا: جو لفظ مصرع ثانی کے آخر جز میں ہو وہی لفظ اس مصرع کے اوّل جز میں ہو۔ اس کی بھی چار قسمیں ہیں۔

6.17 ردالعجز علی الابتدا مع التجنیس:

بہت شاداں ہوا شاہ زمانہ
خرابہ میں ملا اس کو خزانہ (خوشتر)

6.18 ردالعجز علی الابتدا مع التکرار:

وہ بھی دن ہو کہ اس ستم گر سے
ناز کھینچوں بجائے حسرتِ ناز (غالب)

6.19 ردالعجز علی الابتدا مع الاشتقاق:

جہاں میر زیر و زبر ہوگیا
خراماں ہوا جب وہ محشر خرام (میر)

6.20 ردالعجز علی الابتدا مع شبہ الاشتقاق:

عابد زاہد فقیر جوگی
صوفی کا بھی ہوگیا صفایا (مولوی اسمٰعیل میرٹھی)

7 عجز، صدر، ابتدا، عروض، ضرب، ان اصطلاحات کی تعریف باب تعریفات میں دیکھیے۔

8 لزوم مالا یلزم: جب شاعر کسی ایک امر یا چند امور کو، جو ضروری نہ ہوں، غزل یا قصیدہ کے ہر شعر میں لازم کرے تو وہ صنعت لزوم ما لایلزم (اس کا لازم کرنا جو لازم نہ ہو) کہلاتی ہے۔ اس صنعت کو التزام اور تضمین اور تشدید اور اعنات بھی کہتے ہیں۔ اس کی بہت سی صورتیں ہیں۔

8.1 جب کسی قافیہ کے حرف روی کے پہلے کسی خاص حرف یا حروف کے لانے کا التزام کیا گیا ہو:

فلاکت جسے کہیے ام الجرایم
نہیں رہتے ایماں پہ دل جس سے قایم

اس میں قافیہ کا حرف روی "م" ہے جس سے پہلے "الف" اور "ی" لانے کا التزام کیا گیا ہے۔

8.2 جب حروف تہجی کے کسی خاص حرف یا حروف کو لایا جائے یا ترک کیا جائے۔

8.3 کسی حرف کو ترک کرنے کی مثال صنعت حذف یا قطع الحرف ہوگی۔

8.4 کسی حرف کے بہ تاکید لانے کے التزام کی مثال یہ ہے:

ثانی مسیحا لب جاں پرور ہے ثعبان کلیم گیسوے دلبر ہے
ثاقب ہے جو خالِ یار کا اختر ہے ثابت ہے کہ رخسار ہیں ماہِ تاباں
(جلال)

اس میں حرف 'ث' کا ہر مصرع کے شروع میں لانا لازم کیا ہے۔

8.5 جب کوئی خاص لفظ یا کئی مخصوص الفاظ مصرع میں آئیں:

(1) نوع بشر میں تھے نہاں آتش و باد و آب و خاک
عشق نے کردیے عیاں آتش و باد و آب و خاک (شاہ نصیر)

آتش، آب، خاک۔ باد الفاظ لازم کیے گئے ہیں۔

(2) وائے نصیب ایک شب اُس سے ہوئے نہ آہ ہم
دست بہ دست لب بہ لب سینہ بہ سینہ رو برو

مصرع ثانی میں چار چیزوں کا ذکر اور اُن کے درمیان حرف "ب" (بائے اِتّصال) کو لازم کیا گیا ہے۔

9 صنعت تصحیف: اس کے لغوی معنی ہیں "غلط لکھنا"۔ شاعر ایسے الفاظ استعمال کرے کہ اگر ان میں نقطوں کا تغیر ہو جائے تو اس سے دوسرے لفظ بن جائیں اور جو مدح ہے وہ ہجو بن جائے تو اُسے صنعت تصحیف کہتے ہیں۔ صنعت تجنیس خطی اور صنعت تصحیف میں یہی فرق ہے کہ خطی میں تغیر نقاط سے جو لفظ بنتے ہیں اُن کے صرف معنی بدل جاتے ہیں لیکن تصحیف میں متغیر لفظوں سے مدح ہجو میں بدل جاتی ہے۔ اس کی دو قسمیں ہیں:

9.1 مصحف منتظم: ہر کلمے کو علاحدہ تصحیف کے ساتھ پڑھا جا سکے۔ اور ان کلموں کی ابتدا اور انتہا تصحیف کے اندر ظاہر اور متعیّن ہو۔

عبارت ——— تعجب ہے کہ اس حبیب عاقل کو کبر پسند ہے

عبارت کی تصحیف ——— تعجب ہے کہ اس خبیث غافل کو کبر پسند ہے

9.2 مصحف مضطرب: حروف ملے جلے ہوں اور کلمات کے جوڑ سے غور و فکر کے بعد تصحیف ہاتھ آئے۔ جیسے فقرہ۔ کنز است (بمعنی خزانہ ہے) اور اسے غور کے بعد کیر اسپ (بمعنی گھوڑے کا عضوِ تناسل) پڑھ لیا جائے۔

10 اِفراد: اِفراد "تنہا کرنے" کو کہتے ہیں یعنی جب شاعر شعر کے آخر میں لفظ کے حروف علیٰحدہ علیٰحدہ کر کے لکھے۔ اس قسم کے شعر کو مفرد القوافی بھی کہتے ہیں۔ گویا بیت کے حروف ترکیب سے تنہا رہ گئے ہیں، جیسے:

رہے گا چار سو ستر برس انشا زمانے میں
کہ اس پر بج رہا ہے ع و ش و ق کا جوڑا (انشا)

یہاں تینوں حروف (ع، ش، ق) کو عین شین قاف پڑھنا پڑے گا۔

11 اشتقاق: جب کلام میں ایک اصل کے چند لفظ لائے جائیں اور اُن لفظوں میں اصل لفظ کے حروف کی ترتیب بھی قائم رہے اور اصل میں جو معنی ہیں اس سے بھی موافقت ہو۔ جیسے:

تو مرے حال سے غافل ہے پر اے غفلت کیش
تیرے انداز تغافل نہیں غفلت والے (ذوق)

11.1 شبہ اشتقاق: جب کلام میں ایسے لفظ آئیں جو بظاہر اشتقاق کی نوعیت رکھتے ہوں یعنی اصل سے مشتق معلوم ہوتے ہوں اور اُن میں کچھ حروف کی ترتیب بھی اصل کے جیسی ہو۔ مگر حقیقت میں ایسا نہ ہو:

جو پرانوں میں کتھائیں ہیں پرائی سب ہیں
وید کے منتر سے کم اُن کا نہیں جاہ و وقار (تمنا لکھنوی)

جو دل قمار خانہ میں بُت سے لگا چکے
وہ کعبتین چھوڑ کے کعبہ کو جا چکے (ذوق)

جوا کھیلنے میں جو پانسہ کام آتا ہے اسے کعبتین کہتے ہیں۔ اس کا کوئی تعلق خانۂ کعبہ سے نہیں، لیکن شبہ ہوتا ہے کہ دونوں الفاظ ایک ہی اصل سے ہیں۔

12 ایداع: ممدوح کی تعریف میں ایسے الفاظ لانا کہ اُن سے اُس کا نام نکل آئے

(1) کیسا وزیر جس کو سعادت علی نے دی
برہانِ ملک امجع منصور و محتشم

(2) ابو ظفر شہ والا گہر بہادر شاہ
سراج دینِ نبی سایۂ خدائے قدیر

اس صنعت میں اور سجع میں فرق ہے۔ سجع عموماً ایک مصرع پر مشتمل ہوتا ہے جیسے "محمد کا۔ لے" کا سجع ہے "ہردم نام محمد کا لے" کا اور "درگروہ اولیا اشرف علی" سجع ہے حضرت مولانا اشرف علی تھانوی کے نام کا۔ اِس کے ذریعے نام کی معنویت میں اضافہ ہوتا ہے۔ ایداع میں نام کی معنویت برقرار رہتی ہے لیکن اس میں کوئی اضافہ نہیں ہوتا۔

13 تزلزل یا حزلزل: جب لفظوں میں حرفوں کے تغیر سے مدح کی جگہ ذمت ہو جائے۔ جیسے:

ہے دعا میری یہ تجھ سے کردگار
اس کے سر کو رکھ ہمیشہ تابدار

یہاں "تابدار" مدح کی صورت میں بمعنی روشن ہے۔ لیکن اسے "تابہ دار" (پھانسی کے پھندے تک) پڑھا جائے تو بُرائی ہے۔

14 صنعت عاطلہ (غیر منقوط یا مہملہ یا تعطیل): ایسا کلام، خواہ نظم ہو یا نثر جس میں کوئی حرف

نقطہ دار نہ ہو صنعت عاطلہ کہلاتا ہے:

ہم طالع ہما مراد وہم رسا ہوا
طاؤس کلک مدح اُڑا اور ہما ہوا (دبیر)

15 صنعت فوقانیہ (فوق النقاط): ایسی عبارت یا نظم لکھنا جس میں جتنے حرف نقطہ دار ہوں وہ سب ایسے ہوں کہ اُن میں صرف اوپر اوپر نقطہ آئے۔

مظہر صدق و صفا قدر شناس مردم
معدن عدل و سخا مظہر الطاف و عطا (نظام)

یہاں ظ، ق، ف، ش، ن سب میں نقطہ اوپر ہی آتا ہے۔

16 صنعت تحتانیہ (تحت النقاط): تمام عبارت یا نظم میں حروف منقوطہ ایسے ہوں جن میں نقطہ نیچے آتا ہو۔ لہٰذا یہ فوق النقاط کی ضد ہے۔

مارا جو اُسے حیدرِ کرّار کو مارا
سردار کو مارا جو علمدار کو مارا (دبیر)

17 رقطا: کسی عبارت یا نظم یا مصرع یا بیت میں ایک حرف بے نقطہ اور ایک حرف نقطہ دار بالترتیب موجود ہو:

یہ برق کی ہے شکل بہت آب و تاب سے
کیا قرب کیا بعید یہ برش عذاب ہے

18 خیفا: جس شعر یا فقرہ کے ایک لفظ کے کل حروف بغیر نقطوں کے ہوں اور ایک لفظ کے سب حروف نقطہ دار ہوں۔

شب کو جشن سرور تخت رہا
کار فیض مدار بخت رہا (ذوق)

جیسے مصرع:

جبینِ لامع زینت حصول جشن مرام (انشا)

19 ذوقافیتین (ذوالقافیتین): اس کو صنعت ذوالقوافی بھی کہتے ہیں۔ جب ایک شعر میں دو یا زیادہ قافیے آئیں۔ مثال دو قافیوں کی:

جب بردر دل حضرت عشق آن پکارے
جاتی رہی عقل اور ہوئے اوسان کنارے (شاہ نیاز بریلوی)

مثال تین قافیوں کی:

جب میں نے کہا او بُت خود کام ورے آ
تب کہنے لگا چل بے او بدنام پرے جا (جرأت)

19.1 ذوالقافیتین مع الحاجب: جب دو قافیوں کے درمیان ردیف لائیں:

کہیں آنکھوں سے خون ہو کے بہا
کہیں دل میں جنون ہو کے رہا (میر)

دو قافیوں کے بیچ ردیف "ہو کے" ہے۔ قافیوں کے درمیان کی ردیف کو ردیف حاجب کہتے ہیں۔ اور اُس شعر کو جس میں ردیف حاجب ہو، محجوب کہتے ہیں۔

20 تضمن المزدوج: جب کسی شعر میں قوافی کے علاوہ کچھ اور الفاظ بھی ہم قافیہ لائے جائیں:

اترے مَلک فلک سے یوسف زمیں سے نکلے
ممکن نہیں کہ تجھ سا کوئی کہیں سے نکلے

یہاں قافیہ تو "زمیں" "کہیں" ہے، لیکن دو ہم قافیہ الفاظ یعنی "ملک" اور "فلک" مزید استعمال کیے گئے ہیں۔

21 صنعت ترافق: چار مصرے اس طرح کے ہوں کہ ان میں سے کسی کو بھی مصرع اوّل و دوم، سوم و چہارم کرلیں مگر مضمون وہی رہے۔

مفتوں ہوں میں اس شرم و حیا کا دل سے عاشق ہوں میں اس ناز و ادا کا دل سے
شیدا ہوں میں اس زلف دوتا کا دل سے کشتہ ہوں میں اس طرز وفا کا دل سے
(انشا)

22 تلمیع: جب شعر کا ایک مصرع ایک زبان میں ہو اور دوسرا کسی اور زبان میں۔ یہ صنعت ذولسانین سے مختلف ہے، حالانکہ بعض لوگوں نے اسے ذولسانین بھی لکھا ہے۔

بہار زندگی برباد کردی
قیامت اے دلِ ناشاد کردی

اس شعر میں مزید لطف یہ ہے کہ اردو اور فارسی دونوں زبانوں میں پڑھا جا سکتا ہے۔ فارسی کے اعتبار سے "کردی" کے معنی ہوں گے "تو نے کردی"۔ لہٰذا یہ شعر تلمیع اور ذولسانین دونوں کی مثال ہے۔

23 جامع الحروف: کوئی ایسا شعر یا فقرہ جس میں تمام حروف تہجی سما جائیں:

مظہر فیض و عطا منعم ذی جود و سخا صلح کل مشرب و ثابت قدم روز وغا

اس میں کل حروف عربی آگئے ہیں۔

24 قطع الحرف (حذف): کسی نظم یا نثر میں کسی خاص حرف یا حروف کے نہ لانے کا التزام کرنا:

(1) عشق ہے قفل دل تنگ چمن
عشق ہے بوے گل و رنگ چمن (انور دہلوی)

(2) کی میں نے جو غم سے سینہ کوبی
نوبت یہ صبح کی بجی ہے (ناسخ)

یہ قطع الف کی مثال ہے جو سب سے مشکل ہے۔ ایک جدید فرانسیسی ناول نگار ژاژ پیرک (Georges Perec) نے تین سو سے زیادہ صفحوں کا ناول لکھا ہے جس میں حرف E کو قطع کر دیا گیا ہے اور لطف یہ کہ اس کا انگریزی ترجمہ.................. نے کیا ہے اور جس میں حرف E منقطع ہے۔

25 قطار البعیر: اس کے لغوی معنی اونٹوں کی قطار کے ہیں۔ جب شعر میں مصرع اوّل کا آخری لفظ وہی ہو جو مصرع ثانی کا لفظ اول ہو۔

ہو گیا جس دن سے اپنے دل پہ اس کو اختیار
اختیار اپنا گیا بے اختیاری رہ گئی

26 ترصیع: دونوں مصرعوں کے الفاظ علی الترتیب ایک دوسرے کے ہم وزن ہونے کو ترصیع کہتے ہیں:

وحید یگانہ ریاضت میں تھے
جنید زمانہ عبادت میں تھے

۶	۵	۴	۳	۲	۱	
الہام	زلف	شانہ	سخن	انداز	تیرا	
جبریل	بال	جنبش	قلم	رفتار	تیری	(غالب)

دونوں مصرعوں میں جتنے الفاظ ہیں ایک دوسرے کے ہم وزن ہیں۔ پہلے مصرے کا ''تیرا'' دوسرے مصرے کے ''تیری'' اور پہلے مصرے کا ''انداز'' دوسرے مصرے کے ''رفتار'' کا ہم وزن ہے۔ (ہم وزن کی تفصیل باب عروض میں دیکھیے)۔

بعضوں کا قول ہے کہ ترصیع کے لیے ضروری ہے کہ الفاظ ہم وزن ہونے کے ساتھ ساتھ ہم قافیہ بھی ہوں جیسے:

پوچھا کہ طلب کہا قناعت
پوچھا کہ سبب کہا کہ قسمت (دیاشنکرنسیم)

بعضوں کا قول ہے کہ اگر شعر یا مصرع کے الفاظ اس طرح آئیں کہ پورے پورے رکن پر تقسیم ہوسکیں تو وہ بھی ترصیع ہے، مثلاً:

آدمیت ہے یہی اور یہی انساں ہونا (چکبست)

کے الفاظ پورے پورے رکن پر تقسیم ہوجاتے ہیں۔ آدمیت (فاعلاتن) ہے یہی اور (فعلاتن) یہی انساں (فعلاتن) ہونا (فع لن)۔

نہ تھا کچھ تو خدا تھا کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا گر تو کیا ہوتا (غالب)

کے الفاظ پورے پورے رکن پر تقسیم ہوجاتے ہیں۔ نہ تھا کچھ تو (مفاعیلن) خدا تھا کچھ (مفاعیلن) نہ ہوتا تو (مفاعیلن) خدا ہوتا (مفاعیلن) وقس علیٰ ہٰذا۔

26.1 ترصیع مع التجنیس: جب ہم وزن الفاظ میں رعایت تجنیس کی بھی ہو۔ یعنی مصرعۂ ثانی میں وہی الفاظ دہرائے جائیں جو مصرعۂ اول میں تھے۔ لیکن ان کے معنی مختلف ہوں، جیسے:

نہ وہ پہنچا نہ کلائی ہے ہات
نہ وہ پہنچا نہ کل آئی ہیہات

27 تضریع: جب کسی شعر کے پہلے مصرع کے پہلے ٹکڑے کا آخری حرف دوسرے مصرع کے آخری ٹکڑے کے آخری حرف کے موافق ہو:

ہیہات وہ ساعت بھی عجب بد تھی جس وقت
لائی تھی صبا یار سے پیغام محبت

صدر ''ہیہات'' کا آخری ''ت'' عجز محبت کے ''ت'' کے موافق ہے۔

28 توسیم: ''نشان کرنا'' اس کے لغوی معنی ہیں۔ یہ وہ صنعت ہے کہ قافیہ میں ممدوح کا نام آجائے۔

سرگرم صفت تیرا دنیا میں ہر انساں ہے
اے مظہر خوبی تو الطاف علی خاں ہے (سودا)

29 توشیح (یا موشحہ): ایسے اشعار جن کے مصرعوں کے شروع کے حرفوں سے کوئی نام یا عبارت یا شعر بن جائے:

کرچکا جب تمام میں یہ کتاب — ایسی تاریخ کا خیال ہوا
نام ہو ساتھ ایک صنعت کے — تاکہ شائق جہان ہو اس کا
اس لیے لکھ کے قطعۂ تاریخ — رغبتِ دل سے خوب فکر کیا
یک بیک یہ بصنعتِ توشیح — خوب برجستہ نام ہاتھ آیا

(رام پرشاد ظاہر دہلوی)

ان اشعار سے ایک کتاب کا نام 'کان تاریخ' نکلتا ہے۔

30 متلون: کوئی ایسا کلام جو کئی وزنوں میں پڑھا جائے، متلون کہا جاتا ہے۔ متلون کے لغوی معنی ہیں ''رنگ بدلنے والا''۔

مجھ سے وہ جب سے جدا گلفام ہے
چین ہے دل کو نہ کچھ آرام ہے

اس کے تین وزن ہیں:

(1) فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

(2) مفتعلن مفتعلن فاعلن

(3) فاعلاتن فعلاتن فاعلن

31 محذوف: یہ صنعت مثل متلون کے ہے۔ اگر کسی شعر کے دونوں مصرعوں کے اوّل یا آخر سے کچھ لفظ کم کردیے جائیں تو شعر ناموزوں نہ ہوگا بلکہ اس کی بحر بدل جائے گی۔

مجھ کو رسوا نہ کر اے آفتِ جاں بہر خدا — بندہ تیرا ہوں میں کر رحم میاں بہر خدا
اس میں کیا فائدہ گر مجھ کو کیا تو نے قتل — کچھ بھی انصاف کر اے سروِ رواں بہر خدا

اس میں ابتدائی لفظ — مجھ کو — بندہ — اس میں — کچھ بھی — حذف کرنے سے اشعار یوں ہوجائیں گے اور وزن رباعی کا باقی رہے گا:

رسوا نہ کر اے آفتِ جاں بہرِ خدا   تیرا ہوں میں کر رحم میاں بہرِ خدا
کیا فائدہ گر مجھ کو کیا تو نے قتل   انصاف کر اے سروِ رواں بہرِ خدا

32 محاذ: یہ صنعت ردالعجز علی الصدر کی طرح کی ہے۔ اس میں لفظ آخر مصرع اول کا لفظ اول مصرع ثانی کا ہوتا ہے اور لفظ آخر مصرع ثانی کا لفظ اوّل مصرع ثالث کا ہوتا ہے اور لفظ آخر مصرع ثالث کا لفظ اول مصرع رابع کا ہوتا ہے، جیسے:

گردن تری شیشہ آنکھ ہے پیمانہ   پیمانہ کی طرح چال ہے مستانہ
مستانہ ہر ایک روش ادائیں سرشار   سرشار نگہ ساقیِ مے خانہ

(جلال لکھنوی)

33 واسع الشفتین: ایسا شعر یا فقرہ جس کو پڑھیں تو لب سے لب نہ ملے:

داد خواہوں سے گھر گئے رستے
اس کا جس کوچے سے گزار ہوا   (بیباک)

34 واصل الشفتین: ایسا شعر یا عبارت جس کا ہر لفظ پڑھنے میں لب سے لب مل جائے:

بد بر مجھے بدبات بتائے بھی مگر
پاکیزہ پیان محبت میرا   (شمس الرحمٰن فاروقی)

35 موقوف الآخر: ایسے اشعار لکھے جائیں جن کا ہر قافیہ دوسرے مصرعے کا محتاج ہو اور اس سے ملتا جائے:

در حُسن ترا کسے نماند —— الا
خورشید کہ ہر صبح بروں آید —— تا
خدمت کند و پائے تو بوسد —— اما
بنی تو بسوے او چو پا بوسد —— تا   (امیر خسرو)

36 براعت استہلال: جب کتاب کے شروع میں کسی قصہ یا قصیدے کے ابتدائی اشعار میں ایسے لفظ موجود ہوں جن سے اصل مطلب ظاہر ہوجائے۔ مثلاً انشا کا قصیدہ بادشاہ انگلستان کی تعریف میں یوں شروع ہوتا ہے:

بگھیاں نور کی تیار کرائے بوے سمن
کہ ہوا کھانے کو نکلیں گے جوانانِ چمن
عالمِ اطفالِ نباتات پہ ہوگا کچھ اور
گورے کالے سبھی مل بیٹھیں گے نئے کپڑے پہن

اس میں انگریزوں کی اس خصلت کا بیان ہے کہ وہ ہوا خوری کے بہت شوقین ہیں۔

37 مبادلۃ الرأسین: کسی شعر میں دو لفظوں کے ابتدائی حروف باہم تبدیل کرنے کو مبادلۃ الرأسین کہتے ہیں، جیسے:

اگر حق نے بخشی ہے عقلِ عجیب
تو سُن مجھ سے تو ایک نقلِ عجیب

38 تتابع: لغت میں یہ لفظ "پے در پے" کے معنی میں آتا ہے۔ جب کسی شعر میں بات میں سے بات نکالی جائے اور ایک کی متابعت میں دوسرا لفظ آئے، جیسے:

جھل مل کرتے تاروں نے بھی پایل کی جھنکار سنی تھی
چلی گئی کل چھم چھم کرتی پیا ملن کی رات کہاں (فراق)

39 مُعرّب: کسی عبارت یا شعر میں کسی خاص اعراب کا التزام کرنا۔ یعنی زیر، زبر، پیش میں سے کسی ایک کو ہر شعر میں استعمال کرنا، جیسے:

دِل لِیے تجھے پھیر دینے کے لیے
پھینکنے کی چیز تھی یہ پھینک دی

کَل کا وَعدَہ کرگیا ہَے کَل صَنَم
گَر نہ آیا آج تَو ہَے بَس غَضَب (سحر)

گُلگُل و سُنبُل و گُل و بُلبُل
مجھ کو خُو ہوں حُصول خُوب ہُو یار (ہوشیار)

40 صنعت مُقطّع (منفصل الحروف): شعر میں وہ لفظ لانا جن کے حروف علیحدہ علیحدہ لکھے جاتے ہیں، جیسے:

اے آدم زاد وواہ واواہ (دیا شنکر نسیم)

41 مُوصل (متصل الحروف): شعر میں ایسے الفاظ لانا جن کے حروف ملا کر لکھے جاتے ہیں، جیسے:

عشق ہی عشق ہے نہیں ہے کچھ
عشق بن تم کہو کہیں ہے کچھ

اس کی کئی شکلیں ہیں۔ موصول دوحرفی، سہ حرفی، چہار حرفی وغیرہ وغیرہ۔

41.1 دوحرفی:

غمِ فرقت سے کوفت ہے جی پر
ہم سے غافل ہے تو بتِ کافر

41.2 سہ حرفی:

ظلم کیا کیا جفائیں کیا کیا ہیں
عشق میں بھی بلائیں کیا کیا ہیں

41.3 چہارحرفی:

چپکے چپکے کبھی مجھے کہنا
ہمپہ کیسا پھبا سبھی گہنا

42 منشاری: کوئی فقرہ یا مصرع یا پورا شعر اس طرح کا لکھا جائے کہ اس کے سب یا زیادہ تر حروف واندانے کی شکل میں لکھے جائیں، جیسے:

سب سمٹتے ہیں یاں سمیٹے سے
سب سمیٹیں گے جب شہِ ابرار (امجد)

43 تنسیق الصفات: کسی شخص یا کسی چیز کا ذکر اُس کی صفات کے ساتھ کیا جائے، خواہ یہ صفات خوبی کی ہوں یا بُرائی کی:

بوسہ لیتا ہے جو منہ چڑھ کے برابر گیسو
کتنا گستاخ ہے بے ہودہ ہے خودسر گیسو (تپش)

ہے ہے مرے سعید و رشید و متیں جواں
خوشرو جواں غریب جواں مہ جبیں جواں (انیس)

44 نظم النثر: جب کوئی شعر یا نظم اس طور پر لکھی جائے کہ اس کو نظم کے طور پر بھی پڑھ سکیں اور نثر کے طور پر بھی، تو وہ شعر یا صنعت نظم النثر میں کہی جائے گی۔ اس صنعت میں وزن کی ضرورت کے باعث کچھ لفظ آگے پیچھے کردیے جاتے ہیں، نون کی پوری ادائیگی نہیں کی جاتی اور بعض اوقات بعض روابط کو بھی چھوڑ دیا جاتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ نظم میں لفظوں کی بندش اور اُن کی نشست نثر کے مقابلے میں کچھ تبدیلی ہو جاتی ہے۔ لیکن اس صنعت میں کوشش یہ کی جاتی ہے کہ الفاظ کی نشست بیشتر اس طرح واقع ہو کہ اس کو جب نثر کی طرح پڑھا جائے تو نظم کا گمان نہ ہو۔ (بعض لوگوں کے نزدیک لفظوں کا آگے پیچھے کردینا بھی بالکل جائز نہیں ہے۔ کچھ لوگوں نے روابط کا حذف اور نون کا اِخفا اور کسرہ کے کھینچنے کو جائز رکھا ہے۔) مثلاً:

جانِ اہلِ نیاز بندہ نواز ۔۔۔ بعد تعظیم اور عجز و نیاز
یہ گزارش ہے آپ سے کہ دعا ۔۔۔ آپ کے حق میں رات دن کرنا
اور ہمیشہ فراق میں مرنا ۔۔۔ دل کو ہر وقت مضطرب کرنا
کب تلک آخر ایک دن جو قضا ۔۔۔ آئی تو بندہ بے گناہ مرا
حال سے اپنے مطلع کیجے
اور جلدی مری خبر لیجے ۔۔۔ (رقعہ مولوی غلام امام شہید)

اس کو نثر میں یوں پڑھا جائے گا:

جانِ اہلِ نیاز، بندہ نواز۔

بعد تعظیم اور عجز و نیاز یہ گزارش ہے آپ سے کہ دعا آپ کے حق میں رات دن کرنا اور ہمیشہ فراق میں مرنا، دل کو ہر وقت مضطرب کرنا کب تلک؟ آخر ایک دن جو قضا آئی تو بندہ بے گناہ مرا۔ حال سے اپنے مطلع کیجے اور جلدی مری خبر لیجے۔

45 مثلث (نکتہ): رباعی کے تین مصرعے اس طرح لکھے جائیں کہ اگر ہر مصرع کے سرے سے کچھ لفظ اٹھالیں تو اُن سے چوتھا مصرع بن جائے۔ یہ منتخب لفظ ہر مصرع میں سرخ روشنائی یا کسی خاص علامت کے ساتھ لکھے جاتے ہیں، مثلاً:

تجھ سا نہیں پیارا کوئی اے رشکِ قمر ۔۔۔ محبوب کوئی نہ ہوگا تجھ سے بہتر
اے دلبر نازنیں تجھے کہتے ہیں سب ۔۔۔ تجھ سا نہیں محبوب کوئی اے دلبر ۔۔۔ (انشا)

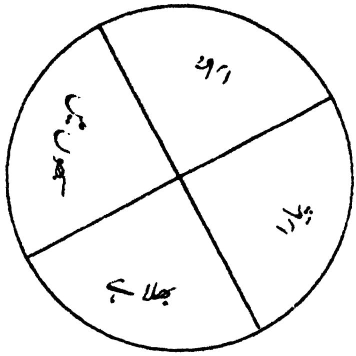
خط کشیدہ لفظوں سے، جو مذکورہ تین مصرعوں کے سرے سے اُٹھائے گئے ہیں، چوتھا مصرع یعنی 'تجھ سا

نہیں محبوب کوئی اے دلبر نکل آتا ہے۔

46 مدوّر: کسی ایک مصرع یا شعر کو اُس کے چار یا آٹھ رکن کر کے، ایک دائرے کی شکل میں علیحدہ علیحدہ لکھیں اور اُس مصرع یا شعر کو جس رکن سے چاہیں پڑھ سکیں اور اُس مصرع یا شعر سے کسی مصرعے یا شعر رکن کی تقدیم و تاخیر کے سبب حاصل ہو سکتے ہوں۔ جیسے:

ہمارا پیارا بھلا ہے سبھوں میں (دریائے لطافت)

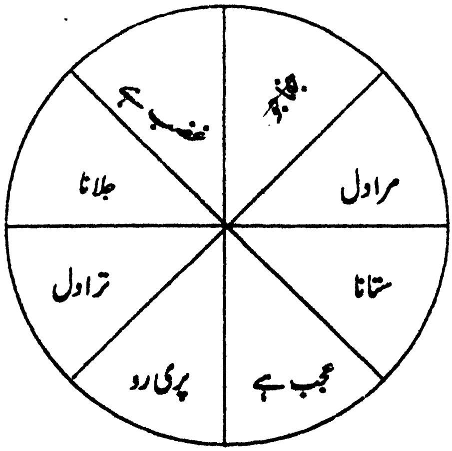
اس کو دائرے کی شکل میں لکھو تو جہاں سے بھی پڑھیے، ایک مصرع بن سکتا ہے:



اسی طرح شعر:

مرا دل ستانا عجب ہے پری رو
ترا دل جلانا غضب ہے جفا جو (امجد بدایونی)

اس کو دائرے کی شکل میں لکھیے تو وہی صورت پیدا ہوتی ہے:



47 مربع: مربع کو چہار در چہار بھی کہتے ہیں۔ اس کے اندر چند سطریں چار چار خانوں میں اس طرح لکھی جاتی ہیں کہ اُنھیں طول میں اور عرض میں یکساں طور پر پڑھ سکیں اور کسی قسم کا فرق پیدا نہ ہو۔ مثلاً:

کروں کیا	خفا ہے	الٰہی	وہ دلبر
خفا ہے	وہ مجھ سے	عبث کیوں	سمن بر
الٰہی	عبث کیوں	خفا ہے	غضب ہے
وہ دلبر	سمن بر	غضب ہے	ستمگر

47.1 مثمن: اسی ترکیب سے اگر عبارت آٹھ آٹھ خانوں میں لکھی جائے تو اس کو صنعت مثمن کہتے ہیں۔

48 مُسَمَّط: مُسَمَّط کے لغوی معنی "موتی یا جواہر سے آراستہ کیے ہوئے" ہوتے ہیں۔ تین یا تین سے زیادہ ہم وزن فقرے اگر کسی شعر میں آئیں تو اسے صنعت مسمط میں کہا جاتا ہے۔ یہ مسمط اس مسمط سے مختلف ہے جو شعر کی ایک ہیئت ہے۔ اس کا بیان آپ آگے پڑھیں گے۔

49 مشجر: شعروں کو درخت کی شکل میں لکھنے کو مشجر کہتے ہیں۔ یعنی مطلع کو درخت کے تنے کی طرح سیدھا لکھ کر باقی شعر شاخوں کی طرح مطلع کے دونوں طرف لکھے جائیں اور مطلع کا ہر لفظ اگلے شعر کا پہلا لفظ بن جائے:

(از دیبی پرشاد سحر بدایونی)

اس کو باقاعدہ غزل کی شکل میں لکھا جائے تو (مثلاً) مطلع کے بعد دوسرا شعر یوں ہوگا:

سرو قد ہے باغ میں کس کیف سے　　　عاشقوں کے ساتھ شغل بادہ ہے

تیسرا یوں ہوگا:

سرو خوش قد ہے مگر چلتا نہیں　　　وہ قد بے مثل مثل جادہ ہے

چوتھا ہوگا:

سرو بالا سے مشابہ کیوں کہ ہو　　　پا بہ گل وہ یہ قد آزادہ ہے

وغیرہ۔ بعض نے اس صنعت کو صنعت توشیح کا حصہ مانا ہے۔

50　سیاق الاعداد (سیاقۃ الاعداد): کسی شعر میں عددوں کے لانے کا التزام کیا جائے۔ سیاق الاعداد مندرجہ ذیل تین قسموں میں سے کسی ایک میں ہوسکتا ہے:

عدد ترتیب وار دیے جائیں۔

عددوں کو بے ترتیب رکھا جائے۔

خواہ ایک سے دس تک یا اس سے زیادہ تک۔

خواہ اس کے برعکس زیادہ اعداد سے ایک تک۔

کبھی اس صنعت میں چند عددوں کا ذکر کر کے ایک مجموعہ بھی بنا دیتے ہیں، مثلاً:

(1)　کشتے ہوں ایک ضرب میں دو ہوں کہ چار ہوں
ششدر تھے سب کہ موت سے کیونکر دو چار ہوں　　　(انیسؔ)

یہاں "ششدر" کا "شش" بھی سیاقۃ الاعداد کا کام کر رہا ہے۔

(2)　مئے عشرت کی خواہش ساقیِ گردوں سے کیا کیجے
لیے بیٹھا ہے اک دو چار جام واژگوں وہ بھی　　　(غالب)

اس شعر میں مزید خوبی یہ ہے کہ آسمان سات ہیں اور "ایک دو چار" کا حاصل جمع بھی سات ہے۔

51　ضلع جگت: ایسے الفاظ استعمال کرنا جن میں معنوی ربط نہ ہو لیکن اُن کا تلفظ، املا یا تلازمہ ایسا ہو کہ معنوی ربط کا دھوکا ہو۔ معنوی ربط کا نہ ہونا لیکن ایک بات سے دوسری لیکن مشابہ بات کی

طرف دھیان منتقل کرنے والے الفاظ کا اس طرح استعمال کرنا کہ پھوہڑپن نہ پیدا ہو، کلام کا بہت بڑا حسن ہے۔ ہمارے اکثر بڑے شعرا نے ضلع جگت کو بڑی خوبی سے برتا ہے۔ (ضلع کا تعلق بولنے سے ہے اور جگت کا لکھنے سے، لیکن عام طور پر دونوں الفاظ ملا کر ایک اصطلاح کی طرح بولے جاتے ہیں۔) افسوس ہے کہ جدید زمانے میں لوگوں نے ضلع کا فن بھلا دیا ہے۔ مندرجۂ ذیل مثالیں دیکھیے:

(1) پانی کنوئیں میں چھپ گیا سائے کی چاہ سے (انیس)

("کنواں" اور "چاہ")

(2) شامی کباب ہو کے پسندِ قضا ہوئے (دبیر)

('شامی' اور 'پسندے' یہ دونوں کباب کی قسمیں ہیں)

(3) بس کہ روکا میں نے سینے میں اور ابھریں پے بہ پے
میری آہیں بخیۂ چاک گریباں ہوگئیں (غالب)

("سینے" اور "بخیے")

(4) ضد یہ ہے خط سے مرے تاؤ ہزاروں کھائے
دستِ اغیار میں بھی گر کبھی دیکھا کاغذ (مومن)

(خط، تاؤ، کاغذ)

(5) ڈھانپا کفن نے داغ عیوب برہنگی
میں ورنہ ہر لباس میں ننگ وجود تھا (غالب)

(برہنگی اور ننگ، یعنی ننگے)

(6) وہ دھوبی کا کم ملتا ہے میلِ دل اودھر ہے بہت
کوئی کہے اس سے ملنے میں اس کو کیا ہم دھولیں ہیں (میر)

(دھوبی، میل، یعنی میلے، دھولیں)

(7) جی میں لہر آوے ہے لیکن رکھتا ہوں من مار اپنا (میر)

(لہر، من، مار)

(8) پانی ایسا میٹھا کہ اس کی چاہ میں باولی بھی دیوانی ہو (رجب علی بیگ سرور)

(چاہ، باولی، دیوانی)

52 تقلیب: اس کو قلب بھی کہتے ہیں۔ اگر شعر اس طرح موزوں کیا جائے کہ اس کے پہلے مصرع کے دونوں ٹکڑوں کو پلٹ دیا جائے تو دوسرا مصرع بن جائے اور اس طرح شعر مکمل ہو جائے جیسے ولی:

مجھ سے گیا ماومن دیکھ کے تیرے نین
دیکھ کے تیرے نین مجھ سے گیا ماومن

∞

شمس الرحمٰن فاروقی

باب پنجم

عروض پر کچھ بنیادی بحث

1 عروض (عین پر زبر ہے) اس علم کا نام ہے جس میں زبان اور شعر کا مطالعہ ایک مخصوص طریقے سے کیا جاتا ہے۔ اس علم میں زبان کا مطالعہ اس نہج سے ہوتا ہے کہ زبان میں آوازیں کس نمونے پر جمع ہوتی ہیں، یعنی الفاظ کو ادا کرتے وقت جس قسم کی آوازیں نکلتی ہیں وہ لمبی یا چھوٹی ہیں، کتنی لمبی آوازیں یکجا ہو سکتی ہیں، کتنی چھوٹی آوازیں یکجا ہو سکتی ہیں اور لمبی اور چھوٹی آوازوں کا بیک وقت اجتماع کس حد تک اور کس نمونے پر ممکن ہے، اس مطالعے سے ہمیں یہ معلوم ہوتا ہے کہ ہماری زبان میں آوازوں کی ادائگی کن اصولوں کی پابند ہے۔ علم عروض میں شاعری کا مطالعہ جس مخصوص طرز سے ہوتا ہے اسے صوتی تنظیم کا طرز کہہ سکتے ہیں، یعنی آوازوں کو کس طرح جمع کیا جائے، کس کس طرح کی آوازیں، یا کس کس طرح کی آوازوں پر مشتمل نمونے یکجا ہو جائیں تو مناسب ہے۔ اس علم کی روشنی میں ہم یہ معلوم کرتے ہیں کہ کسی شعر کو آوازوں کی ادائگی کے اعتبار سے کتنے حصوں میں تقسیم کیا جائے اور ان حصوں کو کس طرح کا نام دیا جائے یا پہچانا جائے۔

2 مختصراً یہ کہہ سکتے ہیں کہ شاعری کا مطالعہ عروض کے مطالعے کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اشعار، الفاظ سے بنتے ہیں اور الفاظ مختلف طرح کی آوازوں کا مجموعہ ہیں۔ لہٰذا جب تک ان آوازوں کی نوعیت، ان کے میل، ان کے نمونوں، ان کی ہم آہنگی یا غیر ہم آہنگی کے بارے میں واقفیت نہ ہو، اس وقت تک اس بات کا پورا علم نہیں ہو سکتا کہ شاعری میں الفاظ کیا کام کرتے ہیں اور کس قسم کا کام کرتے ہیں۔

3 مرزا اوج لکھنوی نے اپنی بے مثال کتاب "مقیاس الاشعار" میں لکھا ہے کہ عروض کے کئی

فائدے ہیں۔

3.1 اشعار کا وزن معلوم کرنا اور اُن اوزان کے اقسام کو سمجھنا۔

3.2 ان انواع کی آپس میں مناسبت اور مخالفت کا مطالعہ کرنا۔

3.3 اوزان کی مختلف تراکیب کی کیفیت اور ان کی اچھائی برائی معلوم کرنا۔

3.4 اس بات کو معلوم کرنا کہ شعر کے اوزان میں کون سی تبدیلیاں ممکن ہیں اور اُن میں سے کون سی تبدیلیاں پسندیدہ ہیں۔

3.5 آوازوں کے نامانوس نمونوں کو معلوم کرنا تاکہ آوازوں کے مختلف ممکن نمونوں کے بارے میں آگاہی ہو سکے۔

3.6 جو اوزان کہ آسانی سے بیان ہو سکتے ہوں، ان کو ان اوزان سے ممتاز کرنا جو مشکل سے بیان ہو سکتے ہوں۔

3.7 حقیقی اور غیر حقیقی طریقے سے اوزان کو بیان کرنے میں فرق کرنا۔

3.8 عام انسانوں کے لیے نظم اور نثر میں فرق کرنے کے طریقے اور اصول فراہم کرنا۔

3.9 چھوٹے اور سچے اوزان میں فرق کرنا۔

3.10 ان چیزوں کو معلوم کرنا جو کہ اصولی اعتبار سے جائز ہیں لیکن مشق یا مانوسیت نہ ہونے کی وجہ سے ہم اُن سے بے خبر ہیں۔

4 اوپر کی فہرست سے یہ بات واضح ہو گئی ہو گی کہ عروض کا بنیادی عمل آوازوں کی ترتیب اور ان کے نمونوں کا مطالعہ کرنا ہے۔ آوازوں کی اسی ترتیب کو اگر مستقل علامتوں کے ذریعے ظاہر کیا جائے تو اسے الفاظ کا وزن ظاہر کرنا کہا جائے گا۔ جب اس ترتیب کو کسی نمونے یا ترکیب کے احاطے میں ڈال دیا جائے اور اس پوری ترکیب یا نمونے کے وزن کو مستقل علامتوں یا نمونوں کے ذریعے ظاہر کیا جائے تو اسے نمونے یا ترکیب کی تقطیع کرنا اور بحر بیان کرنا کہیں گے۔

5 یہ بات جان لینا چاہیے کہ علم عروض مطلق طور پر موزوں یا ناموزوں کا فرق نہیں دکھاتا۔ یعنی اس کے ذریعے مطلق طور پر یہ نہیں معلوم ہو سکتا کہ کوئی عبارت نظم ہے یا نثر۔ لیکن عروض جاننے سے یہ فائدہ ہے کہ جس قسم کے آوازی نمونے اور تراکیب نظم میں عام طور پر استعمال ہوتے ہیں، ان سے واقفیت بخوبی ہو جاتی ہے۔ اس طرح عام طور پر موزوں کلام (نظم) اور ناموزوں کلام (یعنی نثر یا غیر نظم) کا فرق معلوم ہو سکتا ہے۔ "موزونیت" (یعنی کسی عبارت کو موزوں قرار دیا جانا) کا انحصار بہت سی

باتوں پر ہے، مثلاً مانوسیت، موسیقی کا سا انداز عبارت میں ہونا، عبارت کا رواں ہونا۔ یہ سب باتیں بنیادی اعتبار سے موضوعی (Subjective) ہیں۔

6 کسی بھی زبان میں آوازوں کو ادا کرنے کی صرف دو صورتیں ممکن ہیں۔ ایک تو یہ کہ آوازیں اس طرح ادا کی جائیں کہ ان میں سے بعض آوازیں لمبی یا بڑی معلوم ہوں اور بعض آوازیں چھوٹی معلوم ہوں۔ دوسرا طریقہ یہ ہے کہ آوازیں اس طرح ادا ہوتی ہوں کہ بعض کی ادائگی میں زیادہ زور یا دباؤ خرچ ہوتا ہو اور بعض کی ادائگی میں کم۔ آسانی کے لیے ہم ان دو طریقوں کو طوالتی اور طاقتی طریقے کہہ سکتے ہیں۔ یہ دو طریقے ایک زبان میں بیک وقت استعمال نہیں ہو سکتے۔ یعنی یا تو زبان ایسی ہوگی جس میں آوازیں چھوٹی اور بڑی سنائی دیں گی، یا ایسی ہوگی جس میں آوازیں زیادہ زور اور کم زور والی سنائی دیں گی۔

7 اس بات کو یوں بھی بیان کر سکتے ہیں کہ بعض زبانوں میں آواز کی ادائگی ماہیت (Quality) پر منحصر ہوتی ہے اور بعض زبانوں میں آواز کی کمیت (Quantity) پر، اسی لیے زبانوں کا عروضی نظام یا تو ہیتی یا اقداری یعنی (Qualitative) ہوتا ہے یا کمیتی یعنی مقداری یعنی (Quantitative) ہوتا ہے۔

8 ہماری زبان کا نظام مقداری یعنی (Quantitative) ہے۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ ہماری زبان کے تمام الفاظ ایسے ہیں کہ ان کی آوازوں کو جب ادا کیا جاتا ہے تو بعض آوازیں لمبی اور بعض چھوٹی معلوم ہوتی ہیں۔ اسی لیے ہمارا عروض بھی آوازوں کی تقسیم چھوٹی اور بڑی کی بنیاد پر کرتا ہے اور جتنے بھی ممکن نمونے یا تراکیب ہماری زبان میں بن سکتے ہیں، ان کا اظہار چھوٹی اور بڑی آوازوں کی ترتیب کے ذریعے عمل میں آتا ہے۔

9 چھوٹی آواز کی تعریف یہ ہے کہ وہ آواز جس میں صرف ایک حرف کی آواز سنائی دے۔ اسی طرح بڑی آواز کی تعریف یہ ہے کہ جس میں دو حرفوں کی آواز سنائی دے۔ مثلاً لفظ ''عروض'' میں سب سے پہلے تو ایک حرف (یعنی عین) کی آواز سنائی دیتی ہے۔ اس کے بعد دو حرفوں کی آواز (یعنی ر اور واو رُو) سنائی دیتی ہے۔ اس کے بعد پھر ایک حرف (ض) کی آواز سنائی دیتی ہے۔ اس طرح ہم یہ کہہ سکتے ہیں کہ لفظ ''عروض'' ایک چھوٹی ایک بڑی اور پھر ایک چھوٹی آواز پر مشتمل ہے۔ اگر یہ لفظ ''عروض'' کے بجائے ''عروضی'' ہوتا تو ظاہر ہے کہ اس میں اب جو آوازیں سنائی دیتیں وہ یوں ہوتیں: ایک چھوٹی آواز (یعنی حرف عین) ایک بڑی آواز (یعنی ر اور واو) اور پھر ایک بڑی آواز

(یعنی ض اور چھوٹی ی)۔

10 چھوٹی اور بڑی آوازوں کو مستقل علامتوں کے ذریعے ظاہر کرنے کے دو طریقے ہو سکتے ہیں۔

11 چھوٹی آواز کے لیے ایک نشان (مثلاً نفی) اور بڑی آواز کے لیے کوئی اور نشان (مثلاً مثبت) مقرر کرلیا جائے اور جہاں چھوٹی آواز آئے وہاں نفی اور جہاں بڑی آواز آئے وہاں مثبت بنادیا جائے۔ اس اعتبار سے لفظ "عروض" کی ترتیب یوں ظاہر کی جائے گی (-+-) اور عروضی کی ترتیب یوں ظاہر کی جائے گی (-++)۔ اس طرح کسی بھی لفظ کی ترتیب مثلاً "شاعری" "مشکل" کام "ہے" کی ترتیب کو یوں ظاہر کر سکتے ہیں (+-+،++،+-،+)۔

12 یہ ہو سکتا ہے کہ بعض آوازیں لکھنے میں لمبی دکھائی دیں لیکن بولنے میں یا شعر پڑھتے وقت وہ چھوٹی سنائی دیں۔ ظاہر ہے کہ ایسی آوازیں وہی ہوں گی جن کے آخر میں الف واو، نون غنہ، چھوٹی ی، بڑی ے یا چھوٹی ہ، میں سے کوئی حرف ہوگا۔ ایسے موقع پر گزشتہ نمونوں اور اپنے قیاس اور مشق کے ذریعے یہ معلوم کر سکتے ہیں کہ آیا یہ آواز واقعی لمبی ہے یا محض لکھنے میں لمبی نظر آتی ہے مگر پڑھنے میں چھوٹی ہے۔ مثلاً مصرع ہے:

مرادیں غریبوں کی بر لانے والا

اس میں "مرادیں" اور "غریبوں" میں تو کوئی مشکل نہیں ہے کیوں کہ صاف ظاہر ہے کہ "مرادیں" میں پہلی آواز چھوٹی ہے اور باقی دو آوازیں لمبی ہیں۔ اور یہی کیفیت "غریبوں" میں ہے۔ لیکن لفظ "کی" اور لفظ "لانے" میں مشکل ہو سکتی ہے کہ "کی" کو ایک لمبی آواز اور "لانے" کو دو لمبی آوازیں کیوں نہ شمار کیا جائے؟ اب یہاں پر ہمارا قیاس کام کر سکتا ہے کہ اب تک (یعنی "مرادیں" اور "غریبوں" میں) تین لمبی آوازیں یکجا نہیں آئی ہیں۔ اگر "کی" اور "لانے" کے "نے" کو لمبی آوازیں فرض کیا جائے گا تو تین لمبی آوازیں یکجا ہو جائیں گی اور نمونہ غلط ہو جائے گا۔ اس لیے ہم قیاس کر سکتے ہیں کہ اگرچہ "کی" اور "نے" دونوں میں دو دو حرف صاف لکھے ہوئے ہیں، لیکن پڑھنے میں ایک ہی حرف (یعنی کاف زیر کہ اور نون بڑی ے زیر نہ) کی آواز ادا ہوگی۔ اس طرح مصرع "مرادیں غریبوں کی بر لانے والا" کی ترتیب کو ان علامات کے ذریعے بیان کیا جائے گا:

++-،++-،++-،++-

13 دوسری شکل یہ ہے کہ ہم کچھ ایسے الفاظ بنالیں جو آوازوں کی ترتیب کے تمام ممکن نمونوں کو ظاہر کر سکتے ہوں اور اُن ہی الفاظ کو مستقلاً استعمال کریں۔ اس طرح ان الفاظ کی بھی وہی حیثیت ہوجائے گی جو ہماری مقرر کردہ علامتوں یعنی - اور + کی ہے۔ مثلاً زیر بحث مصرع میں ایک چھوٹی آواز کے بعد دو لمبی آوازیں دو بار آئی ہیں اب اگر ہمارے پاس کوئی ایسا لفظ ہو جسے ہم مستقل استعمال کر سکیں اور جس میں ایک چھوٹی آواز کے بعد دو لمبی آوازیں آئیں تو ہم اس لفظ کو لکھ کر - اور + کے جھنجھٹ سے بچ سکتے ہیں۔ ہمارے عروضیوں نے ایسے الفاظ پہلے ہی بنادیے ہیں۔ ان کو افاعیل یا تفاعیل کہا جاتا ہے۔ چنانچہ ایک چھوٹی آواز کے بعد دو لمبی آوازوں کی ترتیب کو ظاہر کرنے کے لیے جو افاعیل بنایا گیا ہے وہ فعولن ہے۔ فعولن میں بھی پہلی آواز چھوٹی اور اگلی دو آوازیں لمبی ہیں۔ اس طرح لفظ ''مرادیں'' کی قیمت یعنی وزن یا ترتیب صوتی کو ظاہر کرنے کے لیے ہم فعولن کا افاعیل استعمال کر سکتے ہیں۔ اوپر ہم نے دیکھا ہے کہ یہ ترتیب (یعنی ایک چھوٹی آواز اور دو بڑی آوازیں) ہمارے مصرعے میں اس ترکیب سے آئی ہے کہ اسے چار بار دُہرایا گیا ہے۔ اس لیے ہمارے مصرعے کا وزن ہوگیا: فعولن، فعولن، فعولن، فعولن۔

14 ہماری زبان میں آوازیں جتنی طرح جمع ہوسکتی ہیں ان کو بھی عروضیوں نے دریافت کرلیا ہے۔ اس کی تفصیل حسب ذیل ہے:

14.1 ''حرف'' یعنی کوئی ایک حرف مثلاً الف یا ب۔ اس کی دو شکلیں ہوں گی۔ ساکن اور متحرک۔

14.1.1 ساکن حرف وہ ہے جس پر زیر، زبر، پیش کچھ نہ ہو۔ جیسے لفظ ''اردو'' میں ر اور واو جو اپنی جگہ پر موجود ہیں اور زیر، زبر، پیش سے خالی ہیں۔

14.1.2 متحرک حرف وہ ہے جس پر زیر، زبر، پیش میں سے کوئی ایک حرکت موجود ہو۔ جیسے لفظ ''اردو'' میں الف اور دال دونوں پر پیش ہے۔

15 عروضیوں نے یہ قاعدہ بھی دریافت کرلیا ہے کہ اگر کسی ساکن حرف کے بعد کوئی متحرک حرف آجائے تو وہ ساکن حرف بھی متحرک ہوجاتا ہے۔ اسی لیے ایسے حرف جو کسی لفظ کے آخر میں اکیلے بچ رہتے ہیں (جیسے کتاب کی ب، شعر کا ر، شام کی میم) ان کو موقوف (یعنی ٹھہرا ہوا) کہا جاتا ہے۔ اگر ان کے بعد کوئی متحرک حرف آجائے گا تو وہ متحرک گن لیے جائیں گے، اور اگر کچھ نہ ہوگا تو وہ پڑھ تو لیے جائیں گے لیکن شعر کا وزن بیان کرنے کے لیے ان کو حساب میں لینا ضروری نہ ہوگا۔

16 جس طرح وہ آوازیں جو ایک ہی حرف رکھتی ہیں یا ایک حرف کے ذریعے بیان کی جاتی ہیں "حرف" کہلاتی ہیں، اسی طرح دو حرفوں والے ٹکڑے کو "سبب" کہتے ہیں۔

17 اگر کسی دو حرفی ٹکڑے میں دونوں حرف متحرک ہوں تو وہ "سبب ثقیل" اور اگر صرف پہلا حرف متحرک ہو تو وہ "سبب خفیف" کہلائے گا۔

18 اسی طرح، تین حرفوں والے ٹکڑے کو "وَتَدْ" یا "وَتِدْ" کہتے ہیں۔ وہ تین حرفی ٹکڑا جس کا پہلا حرف متحرک ہو "وتد مجموع" کہلاتا ہے۔ وہ تین حرفی ٹکڑا جس کا بیچ کا حرف ساکن ہو، اسے "وتد مفروق" کہتے ہیں۔ ان تمام چیزوں کی تفصیل باب دہم میں دیکھیے۔

19 یہ بات دھیان میں رکھنے کی ہے کہ ہماری زبان میں کوئی لفظ یا کسی لفظ کا ٹکڑا ساکن حرف سے نہیں شروع ہوسکتا۔ اسی وجہ سے انگریزی کے ساکن حرف سے شروع ہونے والے الفاظ مثلاً School یا Train ہمارے یہاں یا تو شروع میں الف لگا کر ادا ہوتے ہیں (جیسے سکول کی اسکول) یا پہلے حرف پر زبر یا زیر فرض کرلیا جاتا ہے (جیسے ٹرین کی جگہ ٹِرین) یا پھر دونوں حرفوں کو ملا کر ایک ہی آواز فرض کر لیتے ہیں (یعنی ٹرین کو 'ٹین' کے وزن پر موزوں کرتے ہیں) یہی حال سنسکرت اور ہندی الفاظ مثلاً "کرشن" وغیرہ کا ہے۔

20 اوپر ہم نے افاعیل کا ذکر کیا ہے کہ یہ افاعیل مستقل علامتیں ہیں اور اُن کے ذریعے ہم اپنی زبان میں ادا ہونے والی آوازوں کے تمام نمونوں کو ظاہر کر سکتے ہیں۔ یہ افاعیل جب اپنی اصل شکل میں آئیں تو "سالم" کہلاتے ہیں اور جب اُن کی شکل میں کوئی تبدیلی کردی جائے (بشرطیکہ وہ تبدیلی قاعدے کے مطابق ہو) تو انھیں "مزاحف" کہا جاتا ہے۔

21 وہ عمل جس کے ذریعے کسی سالم افاعیل میں ازروئے قاعدہ تبدیلی کی جاتی ہے، "زحاف" کہلاتا ہے۔

22 سالم افاعیل دو طرح کے ہیں:

22.1 "سباعی" یعنی وہ افاعیل جن میں سات حرف ہیں۔ یہ ہیں مفاعیلن، فاعلاتن، مستفعلن، مفعولات، متفاعلن، مفاعلتن۔

22.2 "خماسی" یعنی وہ افاعیل جو پانچ حرفوں سے بنتے ہیں۔ یہ ہیں فعولن اور فاعلن۔

22.3 بعض حالات میں مستفعلن اور فاعلاتن کو توڑ کر لکھتے ہیں۔ اس کی شکل میں اُنھیں "منفصل" یا "مفروق" کہا جاتا ہے۔ اگر بغیر توڑے ہوئے لکھے جائیں تو انھیں

''مجمل'' یا ''مقرونی'' کہا جاتا ہے۔

23 ان ہی آٹھ افاعیل کے الٹ پھیر سے مختلف نمونے بنائے گئے ہیں جنھیں بحر کہتے ہیں۔

24 اردو میں جو بحریں مستعمل ہیں ان کی تعداد 19 ہے۔ ان میں سے بعض بحریں ایسی ہیں جن کے سب افاعیل سالم ہیں۔ بعض ایسی ہیں جن کے سب افاعیل سالم نہیں ہیں اور بعض بحریں ایسی بھی ہیں جو اپنی سالم شکلوں میں بالکل استعمال نہیں ہوتیں۔ ہم اگلے باب میں ان بحروں اور اُن میں استعمال ہونے والے زحافات کا مطالعہ کریں گے۔

∞

شمس الرحمٰن فاروقی

باب ششم

بحریں اور زحافات

1 اردو میں جتنی بحریں مستعمل ہیں وہ سب عربی سے لی گئی ہیں، اس معنی میں کہ سب بحریں کسی نہ کسی شکل میں عربی زبان میں موجود تھیں۔ لیکن بحروں اور ان کے متعلق تمام علم اور معلومات کو مدون کرنے کا کام ایک ایرانی نے انجام دیا۔ اس کا نام خلیل ابنِ احمد تھا۔ اگرچہ وہ عربی کہا جاتا ہے لیکن جدید تحقیق کے اعتبار سے وہ ایرانی ثابت ہوتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ بحروں کے نام اور زحافات کے نام بھی خلیل ابنِ احمد نے مقرر کیے۔ لیکن یہ بات نہ تو پایۂ ثبوت کو پہنچ سکی ہے اور نہ قرینِ قیاس معلوم ہوتی ہے۔ ہمارا علم عروض اتنا وسیع، پیچیدہ اور باریک ہے کہ کسی ایک شخص کے لیے اس کا ایجاد کرنا بظاہر محال معلوم ہوتا ہے۔ ہوا یہ ہوگا کہ خلیل نے عربی شاعری کا مطالعہ کر کے نظریاتی مباحث قائم کیے ہوں گے اور بحروں کی شکلیں جو موجود تھیں ان کو مرتب اور منظم کیا ہوگا۔ دوسرے الفاظ میں خلیل ابن احمد نے وہ سارے کام پہلی بار انجام دیے ہوں گے جو ہم گزشتہ باب میں پیراگراف 1 سے لے کر پیراگراف 5 اور پیراگراف 14 سے 24 تک بیان کر چکے ہیں۔ خلیل ابن احمد کا یہ کارنامہ ایسا ہے کہ اسے دنیا کے بڑے مفکروں میں شمار کرنا چاہیے۔

2 کہا جاتا ہے کہ صرف ایک بحر ایسی ہے، یعنی متدارک، جسے ابوالحسن اخفش نے ایجاد کیا۔ لیکن یہ بات بھی قرین قیاس نہیں لگتی کیوں کہ یہ بھی مشہور ہے کہ اس بحر کا نام "صوت الناقوس" ہے اور یہ نام اس لیے رکھا گیا کہ حضرت علیؓ نے ناقوس کی آواز سن کر کہا کہ یہ کہتا ہے "حقا حقا حقا حقا"۔ یہ فقرہ بحر متدارک میں موزوں ہوسکتا ہے۔

3 خلیل ابن احمد اور اخفش کی صحیح تاریخوں کا علم نہیں۔ خلیل کا زمانہ عام طور پر 718 سے 786 تک اور اخفش کا سال وفات 835 مانا جاتا ہے۔ خلیل اور اخفش دونوں کے بارے میں مشہور ہے کہ

انھوں نے قافیہ اور موسیقی وغیرہ پر بھی بہت کچھ لکھا ہے لیکن ان کی کوئی کتاب اس وقت دستیاب نہیں۔

4 ایرانیوں نے بھی بعض بحریں ایجاد کیں، یعنی یہ وہ بحریں ہیں جن میں قدیم عربی زبان میں کوئی شعر نہیں کہا گیا۔ یہ بحریں خود ایران میں بھی بہت رائج نہیں ہوئیں۔ ہمارے ملک میں تو اُن کے نام بھی بہت کم لوگ جانتے ہیں۔ عربی کی بھی تمام بحریں نہ ایرانیوں نے استعمال کیں اور نہ ہم لوگوں نے۔ یہ ضرور ہوا کہ بعض بحریں (مثلاً بحر کامل) جو عربی میں بہت مقبول ہیں، ایرانی فارسی میں بہت کم استعمال ہوئیں۔ اس کے برخلاف بحر کامل کو ہندوستانی فارسی گویوں، خاص کر بیدل نے نہایت خوبی سے برتا اور اب ہمارے شعرا نے بھی اسے خوب استعمال کیا ہے۔ بحر متقارب کی بھی بعض شکلیں جو عربی میں کم نظر آتی ہیں، فارسی اور اردو میں نسبتاً کثرت سے استعمال ہوئیں۔ ویسے مجموعی طور پر یہ کہا جا سکتا ہے کہ عربی زبان کی بحریں فارسی اور اردو دونوں میں مقبول ہوئی ہیں۔ اس سے پتا چلتا ہے کہ آوازوں کی ترتیب کا ڈھانچا ان تینوں زبانوں میں کم و بیش ایک سا ہے۔ کیوں کہ یہ بات ثابت ہے کہ زبان صرف اُسی عروضی نظام کو قبول کر سکتی ہے جو اس کی آوازوں کے لیے مناسب ہو۔ یعنی کسی زبان کے عروضی نظام کو بدلنے کی کوشش لاحاصل اور اس کا دعویٰ بے معنی ہے۔ ہاں اگر زبان ہی بدل دی جائے تو عروض کے بدلنے کا امکان رہتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ عظمت اللہ خاں کی یہ کوشش کہ اردو زبان کے عروض کو ہندی کی طرح ماتراؤں پر قائم کیا جائے، ناکام ہوئی۔

5 بعض جدید علما کا کہنا ہے کہ اصل فارسی زبان کا عروض مقداری نہیں، اقداری تھا، اور یہ محض عربی والوں کی دھاندلی ہے کہ اُنھوں نے اس زبان پر اپنا عروضی نظام مسلط کر دیا۔ ان علما میں ایک انگریزی پروفیسر L.P. Elwell Sutton اور ایک ایرانی عالم ڈاکٹر پرویز خانلری قابل ذکر ہیں۔ ایل ول سٹن کا کہنا ہے کہ اگرچہ فارسی کا عروض اقداری نہیں، لیکن عربی بھی نہیں ہے۔ ہمارا خیال ہے کہ ان دونوں کے دعووں میں کوئی خاص صداقت نہیں۔ قدیم فارسی کا عروضی نظام سنسکرت کے نظام سے ملتا جلتا ہے اور سنسکرت کا نظام مقداری ہے، اقداری نہیں۔ یہ ضرور ہے کہ سنسکرت کے نظام میں بعض بعض جگہ بڑی لچک اور آزادی کی گنجائشیں ہیں (یہ گنجائشیں ہندی میں بھی نظر آتی ہیں) لیکن سنسکرت اور قدیم فارسی دونوں کے عروضی نظام اصلاً اور اصولاً مقداری ہی تھے۔ یہی وجہ ہے کہ فارسی اور اردو نے عربی کی اکثر بحروں کو خوبی اور خوشی سے قبول کر لیا۔

6 اس بات کا اعادہ کرنا مناسب معلوم ہوتا ہے کہ مقداری عروضی نظام وہ ہے جس میں آوازوں

کی ادائیگی کمیت پر منحصر ہوتی ہے، یعنی اس نظام میں کچھ آوازیں چھوٹی اور کچھ آوازیں لمبی ہوتی ہیں۔ کسی آواز کو ادا کرنے میں کتنا زور صرف ہوا، یہ بات اہم نہیں۔ بلکہ اہم بات یہ ہوتی ہے کہ عام طور پر جتنا وقت چھوٹی آواز کو ادا کرنے میں لگتا ہے اس کا تقریباً دوگنا یا اس سے کچھ زیادہ وقت لمبی آواز کو ادا کرنے میں لگتا ہے۔ اقداری نظام میں موزونیت کا انحصار آوازوں کی کیفیت پر ہوتا ہے، یعنی اس بات پر کہ کسی آواز کو ادا کرنے میں کتنا زور صرف ہوا۔ اگر مقررہ سے کم یا زیادہ زور والی آواز استعمال کی جائے تو موزونیت خطرے میں پڑ جاتی ہے۔

7 بحر کی تعریف کے لیے باب دہم ملاحظہ کیجیے جس میں تمام اصطلاحوں کی تعریف تفصیل سے بیان کی گئی ہے۔

8 وضع کے لحاظ سے بحریں دو طرح کی ہوتی ہیں:

8.1 وہ بحریں جن میں ایک ہی افاعیل کی تکرار کی جاتی ہے۔ ایسی بحروں کو مفرد کہا جاتا ہے۔

8.2 وہ بحریں جو ایک سے زیادہ افاعیل کی ترکیب سے حاصل ہوتی ہیں۔ ایسی بحروں کو مرکب کہا جاتا ہے۔

9 طوالت کے لحاظ سے بھی بحروں کی دو قسمیں ہیں:

9.1 وہ بحریں جن کے مصرع میں چار رکن ہوتے ہیں۔ ان کو مثمن کہا جاتا ہے، کیونکہ دونوں مصرعے ملا کر آٹھ رکن ہو جاتے ہیں۔

9.2 وہ بحریں جن کے مصرع میں تین رکن ہوتے ہیں۔ ان کو مسدس کہا جاتا ہے، کیونکہ دونوں مصرعے ملا کر چھ رکن ہو جاتے ہیں۔

9.3 اگر کسی شعر میں چار کی جگہ آٹھ یا تین کی جگہ چھ ارکان والے مصرعے پائے جائیں تو بحر کا نام تو وہی رہے گا (یعنی مثمن یا مسدس) لیکن اس کے آگے لفظ مضاعف (دوگنا) یا شانزدہ رکنی یا دوازدہ رکنی بڑھا دیتے ہیں۔

10 ڈھانچے کے لحاظ سے بھی بحروں کی دو قسمیں ہیں:

10.1 وہ بحریں جو اصلاً چار چار ارکان والی ہوتی ہیں لیکن اُن میں ایک یا ایک سے زیادہ رکن کم بھی کیا جا سکتا ہے۔

10.2 وہ بحریں جو اصلاً ہر مصرع میں تین رکن رکھتی ہیں۔ ایسی بحروں میں کسی اور رکن کا اضافہ یا تخفیف یعنی ان کے ارکان کی تعداد زیادہ یا کم کرنا جائز نہیں۔

11 بعض ایسی بحریں بھی ہوتی ہیں جن میں ہر مصرع میں چار رکن ہوتے ہیں اور پہلے دو ارکان کی تکرار کی جاتی ہے۔ یعنی اگر پہلا رکن ''الف'' اور دوسرا ''ب'' کہا جائے تو پورے مصرع کی شکل الف–ب، الف–ب بنتی ہے۔ جیسے مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن۔ مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن وغیرہ۔ ایسی بحروں کو بحر مکرر یا شکستہ بحر کہتے ہیں۔ لیکن یہ نام بعد کے لوگوں نے تجویز کیے ہیں۔ عربی فارسی کے اصل عروضی قاعدوں میں ان ناموں کا کوئی ذکر نہیں۔ ایسی بحریں البتہ موجود ہیں جن میں یہ شکل نظر آتی ہے۔

12 جب ہم کسی شعر یا مصرع کی تقطیع بیان کرتے ہیں تو سب سے پہلے بحر کا نام لکھتے ہیں۔ اس کے بعد یہ بتاتے ہیں کہ بحر مثمن ہے یا مسدس۔ پھر اگر بحر سالم ہے تو سالم لکھ دیتے ہیں۔ لیکن اگر اس میں زحافات استعمال ہوئے ہیں تو وہ زحافات جس ترتیب سے مصرع یا شعر میں آئے ہیں ان کے نام اسی ترتیب سے لکھ دیے جاتے ہیں۔ اگر بحر مضاعف ہو تو سب سے آخر میں مضاعف بھی لکھ دیا جاتا ہے۔

13 ہم ان بحروں کا تذکرہ نہیں کریں گے جو اردو میں بالکل استعمال نہیں ہوئیں۔ ہاں بعض بحریں ایسی ضرور ہیں جو اپنی اصل یعنی سالم شکل میں اردو میں استعمال نہیں ہوئیں لیکن ان کی مزاحف شکلیں برتی گئی ہیں، اس لیے ان کے نام بھی درج کردیں گے اور بتادیں گے کہ یہ مزاحف شکلوں میں ہی استعمال ہوئی ہیں۔

13.1 بحر بسیط: مستفعلن فاعلن دو بار۔

13.2 بحر جدید: فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن (صرف مزاحف)۔

13.3 بحر خفیف: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن (صرف مزاحف)۔

13.4 بحر رجز: مستفعلن چار بار۔

13.5 بحر رمل: فاعلاتن چار بار۔

13.6 بحر سریع: مستفعلن مستفعلن مفعولات (صرف مزاحف)۔

13.7 بحر طویل: فعولن مفاعیلن دو بار۔

13.8 بحر قریب: مفاعیلن مفاعیلن فاعلاتن (صرف مزاحف)۔

13.9 بحر کامل: متفاعلن چار بار۔

13.10 بحر متدارک: فاعلن چار بار (اس کو تدارک اور غریب بھی کہتے ہیں)۔

13.11 بحر متقارب: فعولن چار بار (اس کو تقارب بھی کہتے ہیں)۔

13.12 بحر مجتث: مستفعلن فاع لاتن دو بار (صرف مزاحف)۔

13.13 بحر مدید: فاعلاتن فاعلن دو بار۔

13.14 بحر مشاکل: فاعلاتن مفاعیلن مفاعیلن۔

13,15 بحر مضارع: مفاعیلن فاع لاتن دو بار (صرف مزاحف)۔

13.16 بحر مقتضب: مفعولات مستفعلن دو بار (صرف مزاحف)۔

13.17 بحر منسرح: مستفعلن مفعولات مستفعلن مفعولات (صرف مزاحف)۔

13.18 بحر وافر: مفاعلتن چار بار (صرف مزاحف)۔

13.19 بحر ہزج: مفاعیلن چار بار۔

14 جو بحریں اردو میں بہت کم استعمال ہوئی ہیں (یعنی اتنی کم کہ ان کے بارے میں مزید واقفیت غیر ضروری ہے) حسب ذیل ہیں:

طویل، مدید، وافر، مقتضب، جدید، قریب اور مشاکل

15 ظاہر ہے کہ اوپر درج کی ہوئی بحروں کی تعداد بہت کم ہے اور ہمارے یہاں خاصی تعداد میں ایسے اشعار ملتے ہیں جو ان بحروں سے مطابقت نہیں رکھتے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ بہت سی بحریں کئی کئی مزاحف شکلوں میں استعمال ہوئی ہیں۔ لہٰذا اب ہم ان چند اہم رجحانات کا ذکر کریں گے جو سالم افاعیل پر اثر انداز ہو کر ان کی شکلیں بدل دیتے ہیں۔ ان کے نام یاد کرنا ضروری نہیں ہے۔ ان شکلوں کو پہچاننے کی عادت ڈالنا ضروری ہے جو ان زحافات کے ذریعے بنتی ہیں۔ زحافات کے بیان کو حتی الامکان مختصر اور آسان رکھا گیا ہے، ورنہ اس میں پرانے عروضیوں نے بڑی پیچیدگیاں پھیلائی ہیں۔

15.1 اضمار: متفاعلن کی ت کو ساکن کردینے سے مستفعلن بنتا ہے۔ اس صورت میں رکن کو مضمر کہا جائے گا۔

15.2 بتر: مفاعیلن سے مفاعی اور فعولن سے فعو نکال دیں تو صرف لن بچتا ہے، اسے فع سے بدل لیتے ہیں اور رکن کو ابتر کہتے ہیں۔

15.3 تسکین: یہ تین طرح کی ہوتی ہے:

15.3.1 اگر فاعلاتن کا پہلا الف نکال دیا جائے تو فَعِلاتن بچتا ہے اور عین کو ساکن

کر دیا جائے تو فعلاتن بچتا ہے جسے مفعولن کہہ دیتے ہیں۔ فاعلاتن کی یہ شکل بنانے کے لیے یہ بھی ممکن ہے کہ عین کو نکال دیا جائے۔ اب فالاتن بچتا ہے اس کو مفعولن کہہ دیتے ہیں۔ اس عمل کا نام تشعیث بھی ہے۔ اس صورت میں رکن کو مشعث کہا جاتا ہے۔

15.3.2 یہی عمل اگر فاعلن پر کیا جائے یعنی الف نکال کر عین کو ساکن کر دیا جائے تو فعلن بچتا ہے اور رکن کو مسکن کہتے ہیں۔ اگر مفتعلن میں عین کو ساکن کر دیا جائے تو مفتعلن بچتا ہے جسے مفعولن میں بدل دیتے ہیں۔ اس شکل میں بھی رکن کو مسکن کہا جاتا ہے۔

15.3.3 اگر دو رکن یکے بعد دیگرے اس طرح آئیں کہ تین متحرک جمع ہو جائیں تو بیچ والے متحرک کو ساکن کر سکتے ہیں۔ مثال کے طور پر کسی مصرع کی شکل یوں بنتی ہو: مفعول مفاعلن فعولن تو ہم دیکھتے ہیں کہ مفعول کا لام اور مفاعلن کی میم اور ف دونوں متحرک ہیں، یعنی تین متحرک یکجا ہیں۔ اب اگر بیچ کے حرف یعنی میم کو ساکن کر دیا جائے تو شکل بنے گی: مفعولم، فاعلن، فعولن۔ مفعولم کو مفعولن سے بدل دیں گے۔ تسکین کے اس عمل کو تخنیق یا تخنیق کہا جاتا ہے اور اس صورت میں رکن کو مخنق یا مخنق کہتے ہیں۔ جہاں بھی کہیں تین متحرک ہو جائیں تو بیچ والے متحرک کو ساکن کر دینا جائز ہے۔ اسے تسکین اوسط کہا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر فعلاتن کا عین، متفاعلن کی ت، مفاعلتن کا لام ساکن کر دیں تو بالترتیب فعْلاتن، متْفاعلن اور مفاعلْتن حاصل ہوتے ہیں۔ انھیں مفعولن، مستفعلن اور مفاعیلن میں بدل لیا جاتا ہے۔

15.4 ثرم: فعولن کا ف اور نون دونوں نکال دینے سے عول بچتا ہے جسے فعل کہہ دیتے ہیں۔ ایسی صورت میں رکن کو اثرم کہا جاتا ہے۔

15.5 ثلم: فعولن میں ف کم کر دینے سے عولن بچتا ہے، جس کو فعلن کہہ دیتے ہیں۔ اس صورت میں رکن اثلم کہلاتا ہے۔

15.6 جب: مفاعیلن میں سے عیلن کم کر دینے پر مفا بچتا ہے جسے فعل کہہ دیتے ہیں۔ اس صورت میں رکن مجبوب کہلاتا ہے۔

15.7 حذف: فاعلاتن کا تن یا مفاعیلن کا لن یا فعولن کا لن نکال دیں تو فاعلا اور مفاعی اور فعو بچتے ہیں۔ انھیں فاعلن، فعولن اور فعل کہہ دیا جاتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ ارکان محذوف کہلاتے ہیں۔

15.8 خبن: فاعلاتن کا پہلا الف، مستفعلن کی سین اور فاعلن کا الف نکال دیں تو فَعِلاتن، متفعلن اور فَعِلن بچتے ہیں۔ فَعِلاتن اور فَعِلن کی شکل تو وہی رہتی ہے لیکن متفعلن کو مفاعلن کہہ دیتے ہیں۔ ایسی صورت میں یہ ارکان مخبون کہلاتے ہیں۔

15.9 خرب: مفاعیلن کی میم اور نون دونوں کو نکال دیں تو فاعیل بچتا ہے، جسے مفعول کہہ دیتے ہیں۔ اس صورت میں رکن کو اخرب کہا جاتا ہے۔

15.10 خرم: مفاعیلن کی میم کو نکال دینے سے فاعیلن بچتا ہے، جسے مفعولن سے بدل دیتے ہیں۔ ایسی صورت میں رکن اخرم کہلاتا ہے۔

15.11 شتر: مفاعیلن کی میم اور ی دونوں کو نکال دیں تو فاعلن بچ رہتا ہے۔ اس شکل میں رکن کو اشتر کہا جاتا ہے۔

15.12 شکل: فاعلاتن کا پہلا الف اور نون نکال دیں تو فَعِلات بچتا ہے۔ اس صورت میں رکن کو مشکول کہا جاتا ہے۔

15.13 طے: مستفعلن میں سے ف یا مفعولات میں سے واو نکال دیں تو مستعلن اور مفعلات بچتے ہیں جنھیں مفتعلن اور فاعلات کہہ دیا جاتا ہے۔ اس شکل میں ارکان مطوی کہلاتے ہیں۔

15.14 قبض: مفاعیلن کی ی نکال دینے سے مفاعلن بچتا ہے اور فعولن کا نون نکال دینے سے فعول بچتا ہے۔ ایسی صورت میں یہ ارکان مقبوض کہلاتے ہیں۔

15.15 قصر: فاعلاتن، مفاعیلن اور فعولن کے آخری حرفوں کو نکال دیں اور اب جو آخری حرف بچ رہے اسے ساکن پڑھیں تو فاعلات، مفاعیل اور فعول بچ رہتے ہیں۔ ایسی صورت میں ان ارکان کو مقصور کہا جاتا ہے۔ (اس زحاف کی کوئی عملی افادیت نہیں ہے۔ یہ صرف بال کی کھال نکالنے والوں کو خوش کرنے کے لیے بنایا گیا ہے۔)

15.16 قطع: مستفعلن میں سے نون کو نکال دینا اور فاعلن میں سے نون کو نکال دینا اور پھر جو آخری حرف بچ رہے یعنی لام، اس کو ساکن کر دینا قطع کہلاتا ہے۔ اس کے بعد

مستفعلن کی جگہ مستفعل اور فاعلن کی جگہ فاعل بچ رہتے ہیں جنھیں مفعولن اور فعلن کہا جاتا ہے اور ایسے ارکان مقطوع کہلاتے ہیں۔

15.17 کسف: مفعولات کی ت کو ساکن کر دینا کسف کہلاتا ہے۔ رکن کی شکل وہی رہتی ہے اور اُسے مکسوف کہتے ہیں۔

15.18 کشف: مفعولات کی ت نکال دیں تو مفعولا بچتا ہے جسے مفعولن کہہ دیتے ہیں۔ اس صورت میں رکن کو مکشوف کہا جاتا ہے۔

15.19 کف: فاعلاتن کا نون یا مفاعیلن کا نون نکال دیں تو فاعلات اور مفاعیل بچتے ہیں۔ ایسی صورت میں ان ارکان کو مکفوف کہا جاتا ہے۔

15.20 نحر: مفعولات میں سے مفعو کو اور ت بھی نکال دیں تو صرف لا بچتا ہے جسے فع میں بدل دیتے ہیں۔ رکن کی یہ شکل منحور کہلاتی ہے۔

15.21 ہتم: مفاعیلن سے لن نکال لیں اور پھر مفاعی سے ی نکال لیں تو مفاع بچتا ہے، اسے فعول سے بدل لیتے ہیں اور رکن کو اہتم کہتے ہیں۔

16 اب ہم مثالوں کے ساتھ ان بحروں کو بیان کریں گے جو اردو میں مروج ہیں۔ اپنی فطرت کے اعتبار سے یہ بحریں تین طرح کی ہیں۔

16.1 پہلی طرح کی بحریں وہ ہیں جن میں افاعیل کی تعداد اور ترتیب متعین ہیں اور ان میں صرف یہ تبدیلی ممکن ہے کہ کبھی کبھی ایک افاعیل کی جگہ دوسرا افاعیل لے آیا جائے۔ اس تبدیلی کے قاعدے بہت سخت ہیں اور اُن کی پابندی نہ کرنے سے مصرع بحر سے خارج ہو سکتا ہے۔

16.2 دوسری طرح کی بحر رباعی کی بحر ہے اس میں بھی ارکان کی تعداد اور ترتیب مقرر ہے، لیکن جبکہ پہلی قسم والی بحروں میں ایک ہی ترتیب کی پابندی پوری نظم یا غزل میں کرنا پڑتی ہے، رباعی کی بحر میں 24 ترتیبیں ہیں اور رباعی کے چار مصرعوں میں اب 24 میں سے کوئی چار استعمال ہو سکتی ہیں۔

16.3 تیسری قسم کی بحریں وہ ہیں جنھیں ہم آسانی کے لیے بحر میر کہہ سکتے ہیں۔ یہ تعداد میں دو ہیں۔ ان میں بھی ارکان کی تعداد مقرر ہے لیکن افاعیل کی ترکیب مقرر نہیں ہے۔ یہ ضروری ہے کہ یہ سب افاعیل فعولن یا فاعلن سے برآمد ہوتے ہوں۔ لیکن کون سا

افاعیل کہاں رکھا جائے، اس میں شاعر کو بڑی حد تک آزادی ہوتی ہے۔ جس بحر کو میر نے عام کیا اس کی تقطیع بحر متقارب میں اور دوسری طرح کی بحر کی تقطیع بحر متدارک میں کی جاتی ہے۔

17 ان کے علاوہ نئی شاعری میں (اور عظمت اللہ خاں کے یہاں) ہندی سے مستعار لی ہوئی یا ہندی کے نمونوں پر بنائی ہوئی بحریں بھی استعمال ہوئی ہیں۔ ان میں سے اکثر کی تقطیع ہمارے عروض کے اعتبار سے ہو سکتی ہے، لیکن بحروں کا تعین دشوار ہے۔ لہٰذا ہم صرف اول تین قسموں کی بحروں کا بیان کریں گے۔ ہم تمام بحروں کا بیان حروف تہجی کے اعتبار سے کریں گے۔ رباعی کی بحر چونکہ ایک خاص رنگ رکھتی ہے اس لیے اسے اپنی اصل (یعنی ہزج) کے بجائے ایک مستقل بحر مان کر الگ درج کیا گیا ہے۔ بحر میر کو متقارب کے تحت درج کیا ہے لیکن راقم الحروف کی سفارش یہ ہے کہ اسے بھی الگ بحر مان کر بحر میر کا نام دیا جائے۔

18 اس کتاب میں صرف وہی بحریں درج کی گئی ہیں جو اردو میں بار بار استعمال ہوئی ہیں۔ ان کی بھی غیر معروف شکلیں نظر انداز کر کے صرف معروف و مقبول شکلوں کو لیا گیا ہے۔ اگر زیادہ تفصیل درکار ہو تو کتابیات کے تحت مذکور کتابوں کا مطالعہ کیجیے۔

19 اس سے پہلے کہ ہم اردو میں مروج بحروں کی مثالیں اور تقطیع بیان کریں، تقطیع کے بعض اصولوں کی وضاحت یا اعادہ ضروری ہے۔

20 الفاظ جس طرح پڑھے جاتے ہیں، اسی طرح ان کی تقطیع ہوتی ہے، لہٰذا تقطیع کے لیے املا کی رہ نمائی ہر جگہ درست نہیں ہوتی۔ مثلاً ہم لکھتے ہیں ''خوش'' لیکن پڑھتے ہیں ''خش''۔ اسی طرح بہت سے الفاظ کو وزن کی ضرورت کے مطابق چھوٹا یا بڑا کر کے یا ملا کے پڑھا جا سکتا ہے۔ مثلاً ضرورت ہو تو ''ماہ کامل'' کو ''ماہے کامل'' بھی پڑھ سکتے ہیں اور ''دل آویز'' کو ''دلاویز'' بھی پڑھ سکتے ہیں اور ''نہیں'' کو اس طرح بھی پڑھ سکتے ہیں کہ چھوٹی ی کی آواز بہت کم سنائی دے۔ اس طرح کے ہزاروں لفظ ہیں۔ کون سا لفظ کب چھوٹا یا بڑا کر کے پڑھا جائے اس کا کچھ اندازہ اس بات سے ہو سکتا ہے کہ یہ آزادی عام طور پر صرف مندرجہ ذیل حالات میں ممکن ہے:

20.1 جب اضافت ہو۔

20.2 جب دو لفظوں کے بیچ میں واو یا بڑی یے ہو۔

20.3 جب لفظ کے آخر میں الف یا نون غنہ، یا واو یا چھوٹی ہ یا چھوٹی ی یا بڑی ے ہو۔

20.4 جب لفظ کے ایک سے زیادہ تلفظ موجود ہوں، جیسے "آئینہ" کو "آ + ئی + نہ"، "آ + ء + نا" یا "آ + ئی + نہ" پڑھ سکتے ہیں یا "اور" کو "ار" پڑھ سکتے ہیں۔

20.5 جب لفظ کے شروع میں الف ہو اور اس لفظ کے پہلے والے لفظ کا آخری حرف الف نہ ہو یا کوئی ایسا حرف نہ ہو جس پر ہمزہ لگا ہو۔ مثلاً "کام اگر" کو "کامگر" بھی پڑھ سکتے ہیں۔

20.6 مندرجہ ذیل آوازیں تقطیع میں نہیں لی جاتیں:

20.7 دو چشمی ھ، اگر لفظ کے بیچ یا آخر میں ہو، جیسے "پڑھنا"، "لکھا"، "دودھ" وغیرہ۔

20.8 نون غنہ، چاہے وہ لفظ کے آخر میں ہو یا بیچ میں ہو۔

20.9 وہ واؤ جو پڑھنے میں نہیں آتی جیسے "خوش"، "خواب" وغیرہ۔

20.10 یائے مخلوط، جیسے "کیوں"، "کیا" وغیرہ۔

20.11 اگر تین ساکن حرف ایک ساتھ آجائیں تو آخری ساکن حرف تقطیع میں نظر انداز ہوسکتا ہے۔ مثلاً "زیست" کی ت، "کارد" کی دال، "فارس" کی سین۔ تین ساکن اکٹھا عام طور پر ان الفاظ میں واقع ہوتے ہیں جو الف، سین، ت، واو، سین، ت؛ الف، شین؛ ت؛ واو؛ شین، ت؛ الف، خ، ت؛ واو، خ، ت، ی، سین، ت؛ الف، ف، ت؛ واو، ف، ت، پر ختم ہوتے ہیں۔

20.12 مصرعے کے آخر میں جو ساکن حرف اکیلا بچ رہے، اسے تقطیع عام طور پر نظر انداز کردیتے ہیں۔ مثلاً مصرع 'گلشن میں بندوبست برنگ دگر ہے آج' کا آخری لفظ "آج" ہے جس کی جیم ساکن ہے اور اکیلی بچ رہتی ہے۔ تقطیع میں اس جیم کو نظر انداز کردیتے ہیں۔

21 اب بحروں کا بیان ملاحظہ ہو:

21.1 خفیف: یہ صرف مسدّس آتی ہے اور سالم کبھی نہیں آتی۔ اس کی ایک ہی شکل ہمارے یہاں مروج ہے۔ اس کا پہلا رکن فاعلاتن کی جگہ فَعِلاتن اور آخری رکن فَعِلن ہوسکتا ہے۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ ایک ہی شعر میں فاعلاتن اور فعلاتن، فعْلن اور فَعِلن کو جمع کرلیا جائے۔

21.1.1 خفیف مسدس مخبون مقطوع، غالب:

دل ناداں تجھے ہوا کیا ہے　　　آخر اس درد کی دوا کیا ہے

دلِ ناداں فعلاتن، تجھے ہوا مفاعلن کیا ہے فعلن
آخر اس در فاعلاتن د کی دوا مفاعلن کیا ہے فعلن

21.1.2 مندرجہ ذیل مثال میں ایک مصرعے کا آخری رکن فعلن اور ایک کا آخری رکن فَعِلن ہے۔ غالب:

کیا وہ نمرود کی خدائی تھی　　　بندگی میں مرا بھلا نہ ہوا

کیا وہ نمرو فاعلاتن د کی خدا مفاعلن ئی تھی فعلن
بندگی میں فاعلاتن مرا بھلا مفاعلن نہ ہوا فَعِلن

21.2 رباعی: اس کی بحر ہزج ہے، ہر مصرعے میں چار رکن اور بیس ماترائیں ہوتی ہیں۔ (یعنی تقطیع کرنے پر بیس حرف بنتے ہیں۔) اس کے چوبیس اوزان مقرر ہیں اور ایک رباعی میں کوئی چار استعمال ہو سکتے ہیں۔ چونکہ ان 24 میں سے 12 اوزان صرف آخری حرف ساکن کو زیادہ کرنے (مثلاً فع کی جگہ فاع رکھنے) سے حاصل ہوتے ہیں، اس لیے دراصل یہ اوزان 12 ہی رہ جاتے ہیں۔ اردو والوں نے عام طور پر تین ہی چار اوزان میں طبع آزمائی کی ہے۔ جعفر علی حسرت لکھنوی نے ایک پورا دیوان رباعیات مرتب کیا تھا۔ یہ دیوان نظر سے نہیں گزرا، اس لیے نہیں کہا جاسکتا کہ انھوں نے تمام 24 اوزان استعمال کیے ہیں کہ نہیں۔ مرزا غالب کے دوست امو جان ولی نے ایک چھوٹا سا دیوان رباعیات مرتب کیا تھا وہ اب کم یاب ہے۔ اس میں رباعی کی تمام بحروں کا التزام نہیں رکھا گیا ہے۔ راقم الحروف نے 75 رباعیوں کے ایک مجموعے میں تمام اوزان استعمال کردیے ہیں۔ شمس الدین فقیر نے اپنی کتاب "حدائق البلاغت" میں اپنی رباعیاں درج کی ہیں جن میں تمام چوبیس بحروں کے مصرعے آگئے ہیں۔ تفصیل آگے آتی ہے۔

21.3 رباعی کے وزن کو عام طور پر مشکل کہا جاتا ہے، لیکن درحقیقت یہ انتہائی آسان وزن ہے، اگر اس کی حقیقت سمجھ لی جائے۔ حقیقت یہ ہے کہ رباعی کے تمام اوزان تسکین اوسط یا تخنیق کے ذریعے (ملاحظہ ہو پیراگراف 15.3 تا 15.3.3) صرف دو ہی اوزان

سے برآمد ہو سکتے ہیں۔ وہ دو اوزان یہ ہیں:

مفعول مفاعیل مفاعیل فَعَل

مفعول مفاعلن مفاعیل فَعَل

21.4 اس کی تفصیل یوں ہے کہ ایک ایک کر کے ہر رکن پر تسکین اوسط کا عمل کیجیے اور نیا وزن برآمد کیجیے۔

مفعول مفاعیل پر تسکین: مفعولن مفعول مفاعیل فعل

مفاعیل مفاعیل پر تسکین: مفعول مفاعیلن مفعول فعل

مفاعیل فعل پر تسکین: مفعول مفاعیل مفاعیلن فع

مفعول مفاعیلن پر تسکین: مفعولن مفعولن مفعول فعل

مفعول فعل پر تسکین: مفعولن مفعولن مفعولن فع

مفاعیل فعل پر تسکین: مفعولن مفعول مفاعیلن فع

مفعول فعل پر تسکین: مفعول مفاعیلن مفعولن فع

مفعول مفاعلن پر تسکین: مفعولن فاعلن مفاعیل فَعَل

مفاعیل فعل پر تسکین: مفعول مفاعلن مفاعیلن فع

مفاعیل فعل پر تسکین: مفعولن فاعلن مفاعیلن فع

یہ دس وزن ہیں اور دو پیراگراف 21.3 میں مذکور ہوئے۔ سب ملا کر بارہ ہو گئے۔ اب ان میں ہر ایک میں آخری حرف ساکن کا اضافہ کر دیجیے تو بارہ اور حاصل ہوتے ہیں۔ لیکن اصل بارہ وہی ہیں جو اوپر بیان ہوئے، کیوں کہ (جیسا ہم بتا چکے ہیں) آخری حرف ساکن کو تقطیع میں شمار نہ کریں تو کوئی ہرج نہیں۔

21.5 ایسی رباعیاں اردو میں تلاش کی جائیں جن میں تمام 24 اوزان آگئے ہوں تو مثالوں کی تعداد بہت زیادہ ہو جائے گی۔ شمس الدین فقیر نے حدائق البلاغت میں اپنی تصنیف کردہ چھ رباعیاں درج کی ہیں جن میں سب اوزان آگئے ہیں۔ یہ اگرچہ فارسی میں ہیں، لیکن نمونے کے لیے کافی ہیں۔

21.5.1 اے عشق ترا چو من ہزاراں طالب

اے عشق مفعول ترا چو من مفاعلن ہزاراں طا مفاعیلن لب فع

دیدار ترا یوسفِ مصری راغب

دیدار مفعول ترا یوس مفاعیل ف مصری را مفاعیلن غب فع

وز ہجر تو جانم را صد محنت و غم

وز ہجر مفعول تو جانم را مفاعیلن صد محن مفعول ت غم فعل

آں بہ کہ نہ گردی تو از من غائب

آں، بہ کہ مفعول نہ گردی تو مفاعیلن از من غا مفعولن ئب فع

21.5.2 در پیش تو آوردم دل را بہ نیاز

در پیش مفعول تو آوردم مفاعیلن دل را بہ مفعول نیاز فعول

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.3 دست من و زلف تو و امید دراز

دست م مفعول نُ زلف تو مفاعیل و مید مفاعیل دراز فعول

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.4 در عالم بیش از من در ماندہ چو نیست

در عالم مفعولن بیش از من مفعولن در ماندہ مفعول چو نیست فعول

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.5 آں بہ کہ نوازیم تو اے بندہ نواز

آں بہ کہ مفعول نوازیم مفاعلن تو اے بندہ مفاعیل نواز فعول

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.6 اے آں کہ نمودیم زہجرانت بار

اے آں کہ فعول نمودیم مفاعیل زہجرانت مفاعیلن بار فاع

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.7 از کوہ غمت بر دل تنگم صد بار

از کوہ فعول غمت بر د مفاعیل ل تنگم صد مفاعیلن بار فاع

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.8 خواہم کہ بہ پیش تو بہ گویم غم دل

خواہم کہ مفعول بہ پیش تو مفاعیل بہ گویم غ مفاعیل م دل فعل

21.5.9 چوں چارۂ من بر تو نبود دشوار

چوں چار مفعول ۂ من بر تو مفاعیلن نبود دش مفعولن دار فاع

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.10 ہجرانت خوں بسے مرادر دل کرد

ہجرانت مفعولن خوں بسے فاعلن مرادر دل مفاعیلن کرد فاع

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.11 واندوہت در سینۂ من منزل کرد

واندوہت مفعولن در سین مفعول ۂ من منزل مفاعیلن کرد فاع

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.12 دیگر تا کے فرائیم محنت وغم

دیگر تا مفعولن کے فرا فاعلن ئیم محن مفاعیل ت وغم فعل

21.5.13 کس ہرگز ایں سختی بابے دل کرد

کس ہرگز مفعولن ایں سختی مفعولن بابے دل مفعولن کرد فاع

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.14 یار آمد یار آمد یار آمد ہے

یار آمد مفعولن یار آمد مفعولن یار آمد مفعولن ہے فع

21.5.15 بنشینی بے خبر بدیں ساں تا کے

بنشینی مفعولن بے خبر فاعلن بدیں ساں تا مفاعیلن کے فع

21.5.16 یک ساعت زاں ماہ جبیں دور مباش

یک ساعت مفعولن زاں ماہ مفعول جبیں دور مفاعیل مباش فعول

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.17 تا یابی از جام لب لعلش مے

تا یابی مفعولن از جام مفعول لب لعلش مفاعیلن مے فع

21.5.18 جاں دادم در راہ وفائے صنمے

جاں داوم مفعولن درراہ مفعول وفاے من مفاعیل نے فعل

21.5.19 دل کردم قربانش بے بیش و کے

دل کردم مفعولن قربانش مفعولن بے بیش ومفعول کے فعل

21.5.20 از دستم کارا گر نہ یابد چہ غمست

از دستم مفعولن کارا گر فاعلن نہ یابد چہ مفاعیل غمست فعول

(آخر میں ایک حرف کے اضافے کے ساتھ)

21.5.21 درد یدۂ ودل بس است سوزے ونمے

درد یدہ مفعول ودل بس اس مفاعلن ت سوزے ومفاعیل نمے فعل

21.6 رجز۔ یہ مسدس بہت کم استعمال ہوئی ہے۔

21.6.1 رجز مثمن سالم، میر:

اے مجھ سے تجھ کو سو ملے تجھ سا نہ پایا ایک میں

سو سو کہیں تو نے مگر منھ پر نہ لایا ایک میں

اے مجھ سے تجھ مستفعلن کوسو ملے مستفعلن تجھ سا نہ پا مستفعلن یا ایک میں مستفعلن

سوسو کہیں مستفعلن تو نے مگر مستفعلن منھ پر نہ لا مستفعلن یا ایک میں مستفعلن

21.6.2 رجز مثمن مطوی مخبون، غالب:

غنچۂ ناشگفتہ کو دور سے مت دکھا کہ یوں

بوسے کو پوچھتا ہوں میں منھ سے مجھے بتا کہ یوں

غنچۂ نا مفتَعِلن شگفتہ کو مفاعلن دور سے مت مفتَعِلن دکھا کہ یوں مفاعلن

بوسے کو پو مفتعلن چھتا ہوں میں مفاعلن منھ سے مجھے مفتعلن بتا کہ یوں مفاعلن

21.6.3 یہ بحر شکستہ ہے۔ شکستہ بحر کی تعریف کے لیے ملاحظہ ہو پیراگراف 11 باب ہٰذا۔

21.7 رمل: اس کی دونوں شکلیں، یعنی مثمن اور مسدس، اردو میں مستعمل ہیں۔ اس بحر میں اگر پہلا رکن فاعلاتن اور آخری رکن فعلن ہو تو پہلے رکن کو فَعِلاتن اور آخری رکن فَعِلن بھی کر سکتے ہیں۔ یعنی یہ جائز ہے کہ ایک مصرعے میں پہلا رکن فاعلاتن اور

آخری رکن فعلن ہو، لیکن دوسرے مصرعے میں پہلا رکن فَعِلاتن اور آخری رکن فعلن یا فَعِلن ہو۔

21.7.1 رمل مثمن محذوف، غالب:

نقش فریادی ہے کس کی شوخیِ تحریر کا
کاغذی ہے پیرہن ہر پیکرِ تصویر کا

نقش فریاد فاعلاتن دی ہے کس کی فاعلاتن شوخیِ تح فاعلاتن ریر کا فاعلن
کاغذی ہے فاعلاتن پیرہن ہر فاعلاتن پیکرِ تص فاعلاتن ویر کا فاعلن

21.7.2 رمل مثمن مشکول، غالب:

یہ نہ تھی ہماری قسمت کہ وصال یار ہوتا
اگر اور جیتے رہتے یہی انتظار ہوتا

یہ نہ تھی ہ فعلات ماری قسمت فاعلاتن کہ وصال فعلات یار ہوتا فاعلاتن
اگر اور فعلات جیتے رہتے فاعلاتن یہی ان ت فعلات ظار ہوتا فاعلاتن

21.7.3 یہ بحر شکستہ ہے۔

21.7.4 رمل مثمن مخبون محذوف مقطوع، غالب:

نفس قیس کہ ہے چشم و چراغ صحرا
نہ سہی شمع سیہ خانۂ لیلیٰ نہ سہی

نفس قے فعلاتن س کہ ہے چش فعلاتن مُ چراغ فعلاتن صحرا فعلن
نہ سہی شم فعلاتن ع سیہ خا فعلاتن نۂ لیلی فعلاتن نہ سہی فَعِلن

21.7.5 اس شعر کے دونوں مصرعوں کے پہلے رکن میں فاعلاتن کی جگہ فعلاتن ہے۔ عام طور پر پہلا رکن فاعلاتن ہوتا ہے اور ایک مصرعے کا آخری رکن فعلن اور دوسرے فَعِلن ہے۔ (ملاحظہ ہو پیراگراف 27.1.1) غالب:

عشرتِ قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

اس شعر کے دونوں مصرعوں میں پہلا رکن فاعلاتن اور باقی ارکان فعلاتن

فعلاتن فعلن ہیں۔ بحر کا نام وہی رہے گا جو 21.7.4 میں مذکور ہوا۔

21.7.6 رمل مسدس محذوف، غالب:

ہیں کواکب کچھ نظر آتے ہیں کچھ
دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا

ہیں کواکب فاعلاتن کچھ نظر آ فاعلاتن تے ہیں کچھ فاعلن
دیتے ہیں دھو فاعلاتن کا یہ بازی فاعلاتن گر کھلا فاعلن

21.7.7 رمل مسدس مخبون محذوف، غالب:

عشق مجھ کو نہیں وحشت ہی سہی
میری وحشت تری شہرت ہی سہی

عشق مجھ کو فاعلاتن، نہیں وحشت فعلاتن، ہی سہی فَعِلن
مری وحشت فاعلاتن، تری شہرت فعلاتن، ہی سہی فَعِلن

21.7.8 اس بحر میں آخری رکن فَعِلن یا فعلن ہو سکتا ہے۔ (ملاحظہ ہو پیراگراف 27.1.1)۔ اگر آخری رکن فعلن ہو تو بحر کے نام میں "مقطوع" کا اضافہ ہو جائے گا۔ اسی طرح، پہلا رکن بھی فاعلاتن کی جگہ فَعِلاتن ہو سکتا ہے۔

غالب (اسی غزل میں):

نہ سہی عشق مصیبت ہی سہی
نہ سہی عش فعلاتن ق مصیبت فعلاتن ہی سہی فَعِلن

21.8 سریع۔ یہ بھی کبھی سالم نہیں آتی، نہ مثمن آتی ہے۔

21.8.1 سریع مسدس مطوی مکشوف، میر:

کم ہے شناسائے زر داغ دل
اس کے پرکھنے کو جگر چاہیے

کم ہے شنا مفتعلن سائے زر مفتعلن داغ دل فاعلن
اس کے پرکھ مفتعلن نے کو جگر مفتعلن چاہیے فاعلن

21.9 کامل: یہ مسدس بھی استعمال ہو سکتی ہے۔ یہ بحر ایران میں کم مقبول ہوئی، ہمارے

یہاں فارسی میں اسے بیدل نے خوب استعمال کیا ہے۔

21.9.1 کامل مثمن سالم، اقبال:

کبھی اے حقیقت منتظر نظر آ لباس مجاز میں
کہ ہزاروں سجدے تڑپ رہے ہیں مری جبینِ نیاز میں

کبھی اے حقی متفاعلن قتِ منتظر متفاعلن نظر آلبا متفاعلن س مجاز میں متفاعلن
کہ ہزاروں سج متفاعلن دے تڑپ رہے متفاعلن ہیں مری جبی متفاعلن ن نیاز میں متفاعلن

21.9.2 اس بحر کے بارے میں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ اس کا ہر رکن پورے پورے الفاظ پر تقسیم ہو جانا چاہیے یا کم سے کم اسے اس طرح برتنا چاہیے۔ گویا یہ بھی شکستہ بحر ہو۔ یہ دونوں خیالات بالکل غلط ہیں۔

21.10 متقارب۔ اسے مسدس بہت کم استعمال کیا گیا ہے۔

21.10.1 متقارب مثمن سالم، حالی:

وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا
مرادیں غریبوں کی بر لانے والا

وہ نبیوں فعولن میں رحمت فعولن لقب پا فعولن نے والا فعولن
مرادیں فعولن غریبوں فعولن کی برلا فعولن نے والا فعولن

21.10.2 متقارب مثمن محذوف، اقبال:

گیا دور سرمایہ داری گیا تماشا دکھا کر مداری گیا

گیا دو فعولن ر سر ما فعولن یہ داری فعولن گیا فَعَل
تماشا فعولن دکھا کر فعولن مداری فعولن گیا فَعَل

21.10.3 متقارب مثمن مقبوض اثلم مضاعف، اقبال:

میں ظلمت شب میں لے کے نکلوں گا اپنے درماندہ کارواں کو
شرر فشاں ہوگی آہ میری نفس نفس شعلہ بار ہوگا

میں ظلم فعول تِ شب فعلن میں لے کے فعول نکلوں فعلن گا اپنے فعول درماں فعلن دہ کار فعول واں کو فعلن
شرر ف فعول شاں ہو فعلن گی آہ فعول میری فعلن نفس ن فعول فس شع فعلن لہ بار فعول ہوگا فعلن

21.10.3 متقارب مسدس مقبوض اثلم مضاعف، منیر نیازی:

خمارِ مے میں وہ چہرہ کچھ اور لگ رہا تھا
دمِ سحر جب خمار اترا تو میں نے دیکھا

خمار فعول مے میں فعلن وہ چہرہ فعول کچھ او فعلن رنگ رفعول ہا تھا فعلن
دم س فعول حر جب فعلن خمار فعول اترا فعلن تو میں نے فعول دیکھا فعلن

21.10.4 متقارب مثمن اثلم، اقبال:

نے مہرہ باقی نے مہرہ بازی
جیتا ہے رومی ہارا ہے رازی

نے مہ فعلن رہ باقی فعولن نے فعلن رہ بازی فعولن
جیتا فعلن ہے رومی فعولن ہارا فعلن ہے رازی فعولن

21.10.5 متقارب مثمن اثرم، اثلم، ابتر، مظفر علی اسیر:

گیسو و رخ کا بوسہ دو
چاند گہن ہے صدقہ دو

گیس فعل و رخ کا فعولن بوسہ فعلن دو فع
چاند فعل گہن ہے فعولن صدقہ فعلن دو فع

22 یہ بحر میر کا بنیادی وزن ہے لیکن میر نے اسے مضاعف یعنی شانزدہ رکنی استعمال کیا ہے۔ ہر مصرعے میں آٹھ رکن ہوتے ہیں اور عام طور پر تیس ماترائیں ہوتی ہیں (یعنی تقطیع کرنے پر تیس حرف بنتے ہیں۔) عام طور پر مصرعے کے دو حصے ہوتے ہیں، پہلے حصے میں سولہ اور دوسرے میں چودہ ماترائیں ہوتی ہیں۔ (آخری ساکن حرف جو مصرعے کا آخری حرف ہو اور اکیلا بچ رہے، اسے شمار نہیں کرتے۔) میر کے یہاں کسی کسی مصرعے میں 28، کسی کسی مصرعے میں 29 اور کسی کسی مصرعے میں 32 ماترائیں بھی ہیں، لیکن ایسے مصرعے بہت کم ہیں۔ ارکان بہرحال ہر مصرعے میں آٹھ ہی رہتے ہیں۔ اسی طرح بعض بعض مصرعے 15 ماتراؤں کے دو حصوں میں بھی تقسیم ہو جاتے ہیں لیکن مصرعوں کی کثیر تعداد 30 ماتراؤں اور 16 اور 14 ماتراؤں کے دو حصوں والی ہے۔

22.1 میر نے فعلن، فعْل، فع، فعولن، فعلن کے علاوہ فعول، فُعَل بھی استعمال کیے ہیں۔ اس بحر کی سب سے بڑی مشکل یہ ہے کہ اس کے ارکان کی ترتیب مقرر نہیں ہے۔ لہٰذا اس کے مستقل نمونے مقرر نہیں ہو سکتے۔ موزونیت کا انحصار ماتراؤں کی تعداد اور ہم آہنگی پر ہے۔ ماتراؤں کی تعداد تو پھر بھی شمار ہو سکتی ہے، لیکن ہم آہنگی کا کوئی معیار ممکن نہیں۔ اس لیے میر کے یہاں (اور ان تمام لوگوں کے یہاں جنھوں نے اس بحر کو برتا ہے) بے حد تنوع پایا جاتا ہے۔

22.2 عمومی طور پر صرف یہ بات کہی جا سکتی ہے کہ اس بحر میں فَعِلن نہیں آتا، مصرع فعولن یا فُعَل سے شروع نہیں ہوتا اور ہر مصرعے کا آخری رکن ایک سبب خفیف یا ایک وتد مجموع سے زیادہ نہیں ہوتا۔

22.3 اس بحر میں میر کی غزلوں کا تفصیلی تجزیہ کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ عام طور پر ہر مصرعے کے پہلے حصے میں مندرجہ ذیل نو شکلوں میں سے کوئی بھی شکل ہوگی، اور دوسرے حصے میں بھی اُنھیں نو میں سے کوئی شکل ہوگی، صرف ایک سبب خفیف کم ہوگا۔ یہ فہرست ان تمام شکلوں کا احاطہ نہیں کرتی جو میر کے یہاں پائی جاتی ہیں، یا اصولاً ممکن ہیں۔ لیکن اس بحر کے تقریباً پچانوے فی صدی اشعار کی تقطیع اس نقشے کی روشنی میں ہو سکتی ہے۔

22.4 وہ نقشہ حسب ذیل ہے:

فعْلن	فعْلن	فعْلن	فعْلن
فعْلن	فعْلن	فعْل	فعولن
فعْلن	فعْل	فعولن	فعْلن
فعْلن	فعْل	فعول	فعولن
فعْل	فعولن	فعلن	فعلن
فعْل	فعولن	فعْل	فعولن
فعْل	فعول	فعولن	فعلن
فعْل	فعول	فعول	فعولن
فعول	فعلن	فعْل	فعولن

22.4.1 یہ دریافت ایک امریکی پروفیسر فرنسس پرچٹ نے ان تجزیوں کی روشنی میں کی ہے جو راقم الحروف نے اُنھیں فراہم کیے تھے۔

22.5 یہ بحر شکستہ بحر نہیں ہے، لیکن اس کا مصرع عام طور پر دو حصوں میں تقسیم ہوجاتا ہے۔ بعض لوگوں نے اس کی تقطیع میں فعل کی جگہ فاع رکھا ہے۔ بات وہی رہتی ہے، لیکن اصولی اعتبار سے فاع مصرعے کے شروع یا بیچ میں نہیں آسکتا۔ لیکن فاع رکھنے میں آسانی یہ ہے کہ فَعِل اور فَعْل میں امتیاز آسان ہوجاتا ہے۔

23 متدارک۔ یہ مثمن بہت کم استعمال ہوئی ہے۔ لیکن مثمن مضاعف بہت مقبول ہے۔ اس بحر میں بھی اس بات کی گنجائش ہے کہ سالم (فاعلن) مخبون (فَعِلن) اور مقطوع (فعلن) ارکان کو جس طرح چاہیں جمع کر سکتے ہیں۔ بشرطیکہ ماترائیں برابر رہیں۔ ہمارے یہاں اس آزادی کو خوب استعمال کیا گیا ہے۔ اس لیے ایسی مثالیں کم ہیں جن میں ارکان کی ترتیب کا کسی مقررہ انداز میں التزام کیا گیا ہو۔

23.1 متدارک مثمن سالم، فنا کان پوری:

ان بتوں کی محبت بھی کیا چیز ہے
دلگی دلگی میں خدا مل گیا

ان بتوں فاعلن کی محب فاعلن بت بھی کیا فاعلن چیز ہے فاعلن
دلگی فاعلن دلگی فاعلن میں خدا فاعلن مل گیا فاعلن

23.2 متدارک مثمن سالم مضاعف، سلام مچھلی شہری:

موت ظالم سہی موت جیسی بھی ہو موٹی جھوٹی اداکار ہرگز نہیں
میں تو کہتا ہوں اے سر پھری زندگی تو گلابی پری ہے تو ساغر میں ڈھل

موت ظا فاعلن لم سہی فاعلن موت جے فاعلن سی بھی ہو فاعلن موٹی جھو فاعلن ٹی ادا فاعلن کار ہر فاعلن گز نہیں فاعلن
میں تو کہ فاعلن تا ہوں اے فاعلن سر پھری فاعلن زندگی فاعلن تو گلا فاعلن بی پری فاعلن ہے تو سا فاعلن غر میں ڈھل فاعلن

23.3 متدارک مثمن مقطوع مخبون، شہریار:

بنیاد جہاں میں کجی کیوں ہے
ہر شے میں کسی کی کمی کیوں ہے

بنیا فعْلن د جہاں فَعِلن میں کمی فَعِلن کیوں ہے فعْلن
ہر شے فعْلن میں کسی فَعِلن کی کمی فَعِلن کیو ں ہے فعْلن

23.4 متدارک مثمن مخبون مضاعف، بہادر شاہ ظفر:

ظفر آدمی اس کو نہ جانیے گا ہو وہ کیسا ہی صاحب فہم و ذکا
جسے عیش میں یاد خدا نہ رہی جسے طیش میں خوف خدا نہ رہا

ظفرا فَعِلن دمی اس فَعِلن کو نہ جا فَعِلن یے گا فَعِلن ہو وہ کے فَعِلن سا ہی صا فَعِلن حب فہ فَعِلن م و ذکا فَعِلن
جسے فَعِلن ش میں یا فَعِلن د خدا فَعِلن نہ رہی فَعِلن جسے طے فَعِلن ش میں خو فَعِلن ف خدا فَعِلن نہ رہا فَعِلن

23.5 متدارک مثمن مقطوع مخبون مضاعف، نظیر اکبر آبادی:

ٹک حرص و ہوا کو چھوڑ میاں مت دیس بدیس پھرے مارا
قزاق اجل کا لوٹے ہے دن رات بجا کر نقارا

ٹک حر فعْلن ص و ہوا فَعِلن کو چھو فعْلن ڑ میاں فَعِلن مت دے فعْلن س بدے فَعِلن س پھرے فَعِلن مارا فعْلن
قزا فعْلن ق اجل فَعِلن کا لو فعْلن ٹے ہے فعْلن دن را فعلن ت بجا فَعِلن کر نق فعْلن قارا فعْلن

23.5.1 جیسا کہ اوپر کی مثال سے ظاہر ہوا ہوگا، اس بحر میں فعْلن اور فَعِلن کو آزادی سے ملا سکتے ہیں۔ کوئی ترتیب مقرر نہیں ہے۔ ابن انشا کی بعض مشہور غزلیں مثلاً:

انشا جی اٹھو اب کوچ کرو اس شہر میں جی کا لگانا کیا
فعْلن فَعِلن فعْلن فَعِلن فعْلن فَعِلن فَعِلن فعلن

اسی بحر میں ہیں۔

23.6 لیکن اس بحر کی ایک شکل مقرر بھی ہو گئی ہے۔ اس میں فعْلن فَعِلن فعْلن فعْلن فعْلن فَعِلن فعْلن فعْلن کا التزام کیا جاتا ہے۔ عبدالرحمٰن زاہد:

افسوس ہے اپنی حالت پر اس نام کی عظمت کھو بیٹھے
جس نام کو لے کر اے زاہد کافر بھی مسلماں ہوتا ہے

23.6.1 کبھی کبھی چوتھے رکن کو (اور اگر قافیہ ردیف حارج نہ ہوں تو) آٹھویں رکن

کو بھی فعِلن کر لیا جاتا ہے۔ جگر مرادآبادی:

یہ لالہ و گل یہ صحن و روش ہونے دو جو ویراں ہوتے ہیں

یہ لافعلن، لہٗ و گل فَعِلن، یہ صح فعلن، ن و روش فَعِلن، ہونے فعلن، دو جو وی فَعِلن، راں ہو فعلن تے ہیں فعلن

24 مجتث۔ یہ سالم کبھی نہیں استعمال ہوتی، نہ مسدس آتی ہے۔

24.1 مجتث مثمن مخبون محذوف مقطوع، غالب:

ہر ایک بات پہ کہتے ہو تم کہ تو کیا ہے
تمھیں کہو کہ یہ انداز گفتگو کیا ہے

ہر ایک با مفاعلن ت پہ کہتے فَعِلاتن ہو تم کہ تو مفاعلن کیا ہے فعلن
تمھیں کہو مفاعلن کہ یہ انداز فَعِلاتن گفتگو مفاعلن کیا ہے فعلن

24.2 اس بحر میں بھی آخری رکن فَعِلن یا فعلن ہو سکتا ہے۔ غالب (اسی غزل میں):

وہ چیز جس کے لیے ہم کو ہو بہشت عزیز
سوائے بادۂ گل فام مشک بو کیا ہے

پہلے مصرے کا آخری رکن فَعِلن ہے (عزیز کی ز کو نظرانداز کر دیں گے) اور دوسرے مصرے کا آخری رکن فعلن ہے۔

24.2.1 کبھی کبھی فعلاتن کی جگہ مفعولن بھی بعض شعرا نے استعمال کیا ہے۔ یہ تسکین کا عمل ہے۔ (ملاحظہ ہو پیراگراف 15.3 تا 15.3.3) مثلاً یگانہ:

ہوا پھری افسردہ دلوں کی رت بدلی
اٹل پڑا ہے پھر رنگ نقش باطل کا

ہوا پھری مفاعلن افسردہ مفعولن دلوں کی رت مفاعلن بدلی فعلن
اٹل پڑا مفاعلن ہے پھر رن مفعولن گ نقش با مفاعلن طل کا فعلن

اس بات کی اجازت ہے کہ ایک مصرے میں فعلاتن ہو اور ایک میں مفعولن۔

24.3 مجتث مثمن مخبون، غالب:

عجب نشاط سے جلاد کے چلے ہیں ہم آگے
کہ اپنے سائے سے سر پاؤں سے ہے دو قدم آگے

عجب نشا مفاعلن ط سے جلا فعِلاتن د کے چلے مفاعلن ہیں ہما گے فعِلاتن

کہ اپنے سا مفاعلن ئے سے سر پا فعِلاتن وں سے ہے دو مفاعلن قدما گے فعِلاتن

25 مضارع۔ یہ سالم کبھی نہیں استعمال ہوتی، نہ مسدس استعمال ہوتی ہے۔ اس میں فاعلاتن مفروقی ہے، یعنی فاع لاتن لکھا جاتا ہے۔

25.1 مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف، غالب:

مدت ہوئی ہے یار کو مہماں کیے ہوئے

جوش قدح سے بزم چراغاں کیے ہوئے

مدت ہ مفعول ئی ہے یار فاع لات کو مہماں کِ مفاعیل ئے ہوئے فاع لن

جوش ق مفعول دح سے بزم فاع لات چراغاں کِ مفاعیل ئے ہوئے فاع لن

25.2 مضارع مثمن اخرب، میر:

ہم آپ ہی کو اپنا مقصود جانتے ہیں

اپنے سوائے کس کو موجود جانتے ہیں

ہم آپ مفعول ہی کو اپنا فاع لاتن مقصود مفعول جانتے ہیں فاع لاتن

اپنے سِ مفعول وائے کس کو فاع لاتن موجود مفعول جانتے ہیں فاع لاتن

25.2.1 یہ بحر بھی شکستہ ہے۔

25.3 منسرح۔ یہ بھی کبھی سالم نہیں آتی اور نہ مسدس آتی ہے۔

25.3.1 منسرح مثمن مطوی مکشوف، اقبال:

سلسلۂ روز و شب نقش گر حادثات

سلسلۂ روز و شب اصل حیات و ممات

سلسلۂ مفتعلن روز و شب فاعلن نقش گر مفتعلن حادثات فاعلات

سلسلۂ مفتعلن روز و شب فاعلن اصل حیا مفتعلن ت و ممات فاعلات

25.4 اس بحر میں فاعلن کی جگہ فاعلات لانے میں آزادی ہے۔ یعنی یہ ممکن ہے کہ ایک ہی شعر یا نظم یا غزل میں کوئی مصرع مطوی مکشوب ہو اور کوئی مصرع مطوی مکسوف۔ یہ بحر فارسی میں خوب رواں لگتی ہے۔ اردو میں ذرا مشکل معلوم ہوتی ہے۔

25.5 عام طور پر یہ خیال تھا کہ یہ بحر اردو کے لیے موزوں نہیں ہے، لیکن اقبال نے اسے نہایت خوبی سے برتا ہے۔

25.5.1 یہ بحر بھی شکستہ ہے۔

25.6 منسرح مثمن مطوی مکسوف منحور، غالب:

آ کہ مری جان کو قرار نہیں ہے
طاقت بے داد انتظار نہیں ہے

آ کہ مری مفتعلن جان کو ق فاعلات رار نہیں مفتعلن ہے فع
طاقت بے مفتعلن داد ان ت فاعلات ظار نہیں مفتعلن ہے فع

25.7 ہزج۔ اس کی دونوں شکلیں (مثمن اور مسدس) مروج ہیں۔ اگر مثمن ہو اور آخری رکن مفاعیلن ہو تو اس میں آخری ساکن حرف زیادہ کرنا غلط ہے۔ (یہ واحد بحر ہے جس میں آخری ساکن حرف زیادہ کرنا غلط مانا جاتا ہے۔ ملاحظہ ہو پیراگراف 20.12)۔

25.7.1 ہزج مثمن سالم، غالب:

کسی کو دے کے دل کوئی نوا سنج فغاں کیوں ہو
نہ ہو جب دل ہی سینے میں تو پھر منھ میں زباں کیوں ہو

کسی کو دے مفاعیلن کے دل کوئی مفاعیلن نوا سنج مفاعیلن فغاں کیوں ہو مفاعیلن
نہ ہو جب دل مفاعیلن ہی سینے میں مفاعیلن تو پھر منھ میں مفاعیلن زباں کیوں ہو مفاعیلن

25.7.2 ہزج مثمن اخرب، میر:

کچھ موج ہوا پیچاں اے میر نظر آئی
شاید کہ بہار آئی زنجیر نظر آئی

کچھ موج مفعول ہوا پیچاں مفاعیلن اے میر مفعول نظر آئی مفاعیلن
شاید کہ مفعول بہار آئی مفاعیلن زنجیر مفعول نظر آئی مفاعیلن

25.7.3 یہ ان بحروں میں سے ہے جنھیں بحر مکرر یا شکستہ بحر کہتے ہیں۔ ان تمام بحروں

میں دوسرے رکن کے آخر میں بھی ایک ساکن حرف زیادہ کر سکتے ہیں۔ خود اسی شعر کے لیے مصرعے کے دوسرے رکن میں ایک ساکن حرف پرانے قاعدے کی رو سے زائد ہے، کیوں کہ پرانے قاعدے میں ن غنہ میں نقطہ لگاتے تھے اور اسے تقطیع میں شمار کرتے تھے۔ لہٰذا یہ لفظ پرانے قاعدے کے اعتبار سے "ہیچان" ہے۔

25.8 ہزج مثمن اشتر، غالب:

کہتے ہو نہ دیں گے دل ہم نے گر پڑا پایا
دل کہاں کہ گم کیجے ہم نے مدعا پایا

کہتے ہو فاعلن نہ دیں گے دل مفاعیلن ہم نے گر فاعلن پڑا پایا مفاعیلن
دل کہاں فاعلن کہ گم کیجے مفاعیلن ہم نے مد فاعلن دعا پایا مفاعیلن

25.8.1 یہ بحر بھی شکستہ ہے۔

25.9 ہزج مسدس محذوف، غالب:

ہوس کو ہے نشاط کار کیا کیا
نہ ہو مرنا تو جینے کا مزا کیا

ہوس کو ہے مفاعیلن نشاط کا مفاعیلن رکیا کیا مفعولن
نہ ہو مرنا مفاعیلن تو جینے کا مفاعیلن مزا کیا مفعولن

25.9.1 ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف، نسیم:

دیکھا تو وہ گل ہوا ہوا ہے
کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے

دیکھا تو مفعول، وہ گل ہوا مفاعلن، ہوا ہے فعولن
کچھ اور مفعول، ہی گل کھلا مفاعلن، ہوا ہے فعولن

25.9.2 ہزج مسدس اخرم اشتر، محذوف، نسیم:

جھلائی کون لے گیا گل جھنجھلائی کون دے گیا جل

جلائی مفعولن کون لے فاعلن گیا کل فعولن
جھنجھلائی مفعولن کون دے فاعلن گیا جل فعولن

25.9.3 یہ دونوں اوزان ایک ہی شعر میں جمع ہو سکتے ہیں (یعنی 25.9.1 اور 25.9.2)، نسیم:

لے لے کے بلائیں کا کلوں کی
پیشانی چومی پیٹھ ٹھونکی

لے لے کے مفعول بلائیں کا مفاعلن کلوں کی فعولن
پیشانی مفعول چومی پی مفاعلن ٹھ ٹھونکی فعولن

25.10 ہزج مثمن مقبوض، شمس الرحمٰن فاروقی:

زمیں پہ ننھے منے پاؤں کے نشاں ہیں جا بہ جا
کنار بحر ریت کا مکان بن کے مٹ گیا

زمیں پہ نن مفاعلن ھے منے پا مفاعلن ؤں کے نشاں مفاعلن ہیں جا بہ جا مفاعلن
کنار بح مفاعلن ر ریت کا مفاعلن مکان بن مفاعلن کے مٹ گیا مفاعلن

25.10.1 یہ بحر مسدس بھی استعمال ہو سکتی ہے۔

25.11 ہزج مثمن اخرب مکفوف محذوف، غالب:

تو دوست کسی کا بھی ستم گر نہ ہوا تھا
اوروں پہ ہے وہ ظلم کہ مجھ پر نہ ہوا تھا

تو دوس مفعول کسی کا بھی مفاعیل ستم گر نہ مفاعیل ہوا تھا فعولن
اوروں پہ مفعول ہے وہ ظلم مفاعیل کہ مجھ پر نہ مفاعیل ہوا تھا فعولن

25.11.1 دوست کی تقطیع کی وضاحت کے لیے ملاحظہ ہو پیراگراف 20.12۔

25.12 ہزج مثمن اشتر مقبوض، ساقی فاروقی:

اے ہوائے خوش خبر اب نوید سنگ دے
مرے جیب و آستیں میرے خوں سے رنگ دے

اے ہوا فاعلن ے خوش خبر مفاعلن اب تو ے فاعلن د سنگ دے مفاعلن
مرے ہے فاعلن ب آستیں مفاعلن میرے خوں فاعلن سے رنگ دے مفاعلن

25.12.1 یہ بحر بھی شکستہ ہے۔

26 اس باب کو ختم کرنے کے پہلے مثنوی کی بحروں کے بارے میں ایک دو باتیں کہنا ضروری ہیں۔ عام خیال یہ ہے کہ مثنوی چھوٹی بحر میں لکھی جاتی ہے اور اس کی بحریں مخصوص ہیں (جس طرح رباعی کی بحر مخصوص ہے۔) یہ دونوں باتیں غلط ہیں۔ مثنوی کے لیے نہ یہ ضروری ہے کہ وہ چھوٹی بحر میں ہو اور نہ یہ ضروری ہے کہ اسے چند خاص بحروں ہی میں نظم کیا جائے۔ یہ ضرور ہوا ہے کہ مثنویوں کی کثیر تعداد چند بحروں میں لکھی گئی ہے، اس طرح بعض لوگوں نے یہ فرض کرلیا کہ یہی بحریں مثنوی کے لیے مخصوص ہیں۔ بہرحال، مثنوی کی عام بحروں کو جان لینا نامناسب نہ ہوگا۔ وہ بحریں حسب ذیل ہیں:

26.1 فاعلاتن فاعلاتن فاعلن (رمل مسدس محذوف)

26.2 فاعلاتن فعلاتن فَعِلن یا فعْلن (رمل مسدس مخبون محذوف/مقطوع)

26.3 فاعلاتن مفاعلن فَعِلن یا فعْلن (خفیف مسدس مطوی مخبون محذوف/مقطوع)

26.4 فعولن فعولن فعولن فعولن (متقارب مثمن سالم)

26.5 فعولن فعولن فعولن فعل (متقارب مثمن محذوف)

26.6 مفاعیلن مفاعیلن فعولن (ہزج مسدس محذوف)

26.7 مفعول مفاعلن فعولن/ مفعولن فاعلن فعولن (ہزج مسدس اخرب مقبوض محذوف/ اخرم اشتر محذوف)

26.8 مفتعلن مفتعلن فاعلن (سریع مسدس مطوی مکشوف)

26.9 مندرجۂ بالا آٹھ بحروں کے علاوہ متدارک اور متقارب کی بعض شکلوں میں بھی مثنویاں کہی گئی ہیں۔ میر کی کچھ مشہور مثنویاں متقارب مثمن اثرم اثلم (فعل فعولن فعلن فعلن) اور اس کی مختلف شکلوں میں (جن کا ایک ہی نظم میں ملانا جائز ہے) کہی گئی ہیں۔ حفیظ جالندھری کی مشہور "شاہنامہ اسلام" بحر ہزج مثمن سالم میں ہے۔

26.10 اسی طرح یہ بات بھی جان لینا چاہیے کہ اقبال نے ہزج مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) کے وزن پر چار مصرعوں والی کئی نظمیں لکھی ہیں اور ان کو رباعی کہا

ہے۔ یہ صحیح نہیں ہے۔ لیکن یہ بھی ہے کہ بعض پرانے شعرا کے یہاں اس وزن میں کہی گئی چار مصرعوں والی نظموں کو بھی رباعی کے نام سے درج کیا گیا ہے۔ ہوا دراصل یہ کہ یہ وزن (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) فارسی کی ایک قدیم صنف (جسے ترانہ کہتے تھے) کا وزن ہے۔ بعد میں ترانہ تقریباً متروک ہوگیا اور کئی لوگ رباعی کو بھی ترانہ کہنے لگے۔ اس طرح ترانے کا یہ وزن بھی لوگوں نے رباعی کا وزن سمجھ لیا۔

∞

شمس الرحمٰن فاروقی

باب ہفتم

قافیہ

1 قافیہ شعر کو خوش آہنگ بنانے کا ایک طریقہ ہے۔ اکثر دیکھا گیا ہے کہ وہ عبارت جس میں وزن ہو، آسانی سے یاد ہو جاتی ہے اور اگر وزن کے ساتھ قافیہ ہو تو یاد کرنا آسان تر ہو جاتا ہے۔ اس کی وجہ غالباً یہی ہے کہ قافیہ کی وجہ سے شعر کے آہنگ میں مزید دل نشینی پیدا ہو جاتی ہے۔ پرانے زمانے میں علمی کتابوں کو منظوم لکھنے کا رواج عام تھا۔ خود اردو میں بھی ریاضی اور جغرافیہ وغیرہ کی منظوم کتابیں کوئی سو برس پہلے عام تھیں۔ ارسطو نے بھی اپنی کتاب "شعریات" میں ایسے لوگوں کا ذکر کیا ہے جو علمی مضامین کو منظوم شکل میں ظاہر کرتے ہیں۔ ارسطو انھیں شاعر نہیں مانتا، لیکن اس سے یہ بات تو ظاہر ہو جاتی ہے کہ اگر کسی کلام کو وزن اور قافیہ، یا محض وزن کی قید کے ساتھ تحریر کیا جائے تو اس کلام میں کوئی نہ کوئی ایسی بات پیدا ہو جاتی ہے جو اسے دوسری طرح کے کلام سے ممتاز کرتی ہے۔ زمانۂ قدیم میں جب لکھنے کا رواج عام نہ تھا، شعر یا کسی عبارت کو محفوظ رکھنے کا طریقہ یہی تھا کہ اسے یاد کر لیا جائے۔ اسی لیے ایسی نثر بھی ایجاد کی گئی جس میں قافیہ یا قافیہ کے ساتھ ساتھ دوسری چیزیں جو قافیہ کا حکم رکھتی ہیں، مثلاً (سجع اور ترصیع) کا التزام ہو۔

2 لیکن اس کا مطلب یہ نہ نکالنا چاہیے کہ قافیہ محض حافظے کے لیے ایک امداد ہوتا ہے۔ اور نہ اس کا مطلب یہ ہے کہ قافیہ کے ذریعے محض خوش آہنگی میں اضافہ کیا جائے۔ قافیہ کی قید پر اعتراضات بہت کیے گئے ہیں، لیکن یہ بات بھی مانی ہوئی ہے کہ قافیہ کے ذریعے شعر کے معنوی حسن میں بھی اضافہ ہوتا ہے۔ اس کی دلیل یہ ہے کہ قافیہ کے لفظ کے لیے بامعنی ہونا شرط ہے، جب کہ ردیف کے لیے ایسی کوئی شرط نہیں۔ اور اگر قافیہ بامعنی ہے تو ظاہر ہے کہ اس میں اپنے ہم قافیہ لفظ

سے صوتی مشابہت کے ساتھ ساتھ کوئی نیا معنوی پہلو بھی ہوگا۔ مثلاً لفظ "بادل" کا قافیہ "پاگل" بھی ہوسکتا ہے اور "مقتل" بھی۔ اگر کسی شعر میں "بادل" اور "پاگل" کو قافیہ کیا جائے تو کسی اور طرح کے معنی پیدا ہوں گے اور اگر "بادل" اور "مقتل" کو قافیہ کیا جائے تو معنی اور طرح کے پیدا ہوں گے۔ اسی حساب سے یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ بعض قافیے بعض حالات میں مناسب اور نامناسب بھی ہوسکتے ہیں مثلاً غزل کا شعر ہے تو "بادل" کے ساتھ "مخمل" کا قافیہ شاید مناسب نہ ہو، لیکن اگر قصیدہ یا مثنوی ہے تو مناسب ہو بھی سکتا ہے۔ ان باتوں سے پتا چلا کہ قافیہ محض اوپر اوپر کی تزئین کا کام نہیں کرتا۔

3 قافیہ کے سلسلے میں علمائے قدیم نے موشگافیاں تو بہت کی ہیں لیکن نظریاتی بحث سے دامن بچاتے رہے ہیں۔ مثلاً یہ کہا گیا ہے کہ قافیہ کا علم وہ علم ہے جس میں شعر کے آخری لفظ کے مناسب اور باعیب یا بے عیب ہونے سے بحث کی جاتی ہے۔ باعیب لفظ سے مراد وہ لفظ لی گئی ہے جو طبع سلیم پر گراں نہ گزرے۔ لیکن طبع سلیم کیا ہے، اس کی کوئی وضاحت نہیں کی گئی۔ یہ بات بھی قابل غور ہے کہ مندرجۂ بالا بیان میں قافیہ اس لفظ کو کہا گیا ہے جو شعر یا مصرع کا آخری لفظ ہو۔ اس کا مطلب یہ نکلا کہ ردیف کی کوئی حیثیت نہیں۔ حالانکہ ظاہر ہے کہ زیادہ تر اشعار میں قافیہ اور ردیف دونوں ہوتے ہیں۔ چونکہ قدیم عربی شاعری میں ردیف نہیں تھی اس لیے قافیہ کو شعر کا آخری لفظ مانا گیا۔ ظاہر ہوا کہ زیر بحث تعریف قدیم عربی شاعری کے لیے تو بڑی حد تک صحیح ہوسکتی ہے لیکن فارسی اور اردو میں بیشتر شاعری کے لیے نامکمل ہے۔ اسی وجہ سے فارسی کے علمائے قافیہ نے یہ شرط بھی لگائی کہ قافیہ وہ لفظ ہے جو شعر کے آخر میں آئے لیکن لفظاً اور معناً مکرر نہ ہو [یعنی دو الفاظ کو قافیہ قرار دینے کی شرط یہ ہے کہ ایک لفظ دوسرے لفظ کی لفظی اور معنوی تکرار نہ کرے۔ مثلاً "دال" کا قافیہ "جال" صحیح ہے۔ لیکن "دال" (کھانے کی چیز) کا قافیہ "دال" صحیح نہیں ہے اگر اس قافیہ میں بھی "دال" کو کھانے کی چیز کے معنی میں لیا جائے۔ ہاں اگر ایک "دال" کے معنی بدل کر استعمال کیا جائے یعنی ایک "دال" کے معنی تو ہوں کھانے کی چیز اور دوسری کے معنی ہوں دلالت کرنے والی چیز، تو قافیہ صحیح ہوگا]۔ عربی میں اس اصول کا پتہ نہیں، چناں چہ محقق طوسی نے لکھا ہے کہ عربی کی رو سے ایسا قافیہ غلط نہیں ہے۔ (فارسی کے علما نے اور اُن کی دیکھا دیکھی اردو کے علما نے ایسے قافیے کو عیب کے بجائے حسن بتایا ہے)۔

4 قافیہ (یعنی ایک طرح کی آواز والے الفاظ) شعر کے اندر بھی آسکتے ہیں، لیکن ان پر اصطلاحی معنی میں قافیے کا اطلاق نہ ہوگا۔ لہٰذا علما نے اس پر کوئی بحث نہیں کی ہے۔ حالانکہ شعر کے اندر آنے والے قافیاتی لفظ (جسے اندرونی قافیہ کہہ سکتے ہیں) کے ذریعے شاعری، خاص کر آزاد شاعری، کی خوب

صورتی میں اضافہ ہوتا ہے۔

5 ان بحثوں سے اندازہ ہوا ہوگا کہ قافیہ کے معاملے میں کہیں کہیں تو عربی کی پیروی کی گئی ہے اور کہیں کہیں فارسی والوں نے بعض اصول مزید بنا لیے ہیں۔ لیکن قافیہ کی صحیح تعریف متعین نہیں ہو سکی ہے۔ بہر حال فی الحال ہمارا مقصد قافیہ کے بارے میں کوئی نیا نظریہ قایم کرنا نہیں ہے بلکہ مروجہ خیالات کو ممکن حد تک وضاحت سے پیش کرنا ہے۔ لہٰذا سب سے پہلے تو یہ سمجھ لینا چاہیے کہ مروجہ اصولوں کے مطابق قافیہ کی تعریف حسب ذیل ہے۔

6 قافیہ وہ لفظ ہے جو شعر یا مصرعہ کے آخر میں لیکن ردیف کے پہلے آتا ہے اور دوسرے مصرعہ یا شعر میں اسی جگہ آنے والے لفظ کے ساتھ صوتی مشابہت رکھتا ہے لیکن معنوی اعتبار سے مختلف ہوتا ہے اور دوسرے مصرع یا شعر میں آنے والے لفظ کی پوری پوری نقل نہیں کرتا بلکہ اس سے کچھ مختلف ہوتا ہے۔

7 مندرجہ بالا تعریف کی وضاحت آگے آتی ہے۔ فی الحال یہ سمجھ لینا چاہیے کہ ہمارے مروجہ اصولوں کی روشنی میں قافیہ کی شرط یہ ہے کہ وہ ملفوظی ہو۔ یعنی جب اسے لکھا جائے تو آواز ایک ہی طرح کی نکلے لیکن لفظ کی شکل تھوڑی مختلف ہو۔ مزید شرط یہ ہے کہ شکل اتنی مختلف نہ ہو کہ وہ حرف یا حروف جن پر قافیہ کی بنیاد ہے وہ بھی مختلف ہو جائیں۔ مثلاً ''بادل'' کا قافیہ ''مقتل'' تو ہو سکتا ہے لیکن ''خاص'' کا قافیہ ''آس'' یا ''بات'' کا قافیہ ''احتیاط'' نہیں ہو سکتا۔

8 انگریزی میں اس قسم کا قافیہ عام ہے کہ لفظ کا تلفظ مختلف ہو لیکن شکل ایک ہو مثلاً Good کا قافیہ Blood کر سکتے ہیں کیوں کہ دونوں میں آخری تین حرف مشترک ہیں اور اس طرح دونوں الفاظ دیکھنے میں ہم آواز معلوم ہوتے ہیں۔ انگریزی میں ایسے قافیہ کو Eye Rhyme کہتے ہیں۔ ہمارے یہاں بھی اس طرح کے قافیے کی اجازت ہے لیکن اس طرح نہیں کہ ''آس'' اور ''خاص'' کو قافیہ کر لیا جائے بلکہ اس طرح کہ دونوں الفاظ کی شکلیں ایک ہوں مگر آواز مختلف نکلے۔ چنانچہ ''قوت'' بمعنی ''طاقت'' اور ''قوت'' بمعنی ''روزی'' کا قافیہ کر سکتے ہیں۔ ایسے قافیے کو ''کتوبی'' کہا جاتا ہے۔ افسوس ہے کہ اردو کے ماہرین قافیہ نے اس آزادی کو جائز نہیں رکھا۔

9 اس موقعے پر یہ معاملہ بھی طے کر لینا چاہیے کہ ایسے الفاظ جو چھوٹی ہ پر ختم ہوتے ہیں اور اکثر ان کا قافیہ الف والے الفاظ کے ساتھ کیا جاتا ہے تو ایسی صورت میں چھوٹی ہ والے لفظ کو الف سے لکھا جائے یا نہیں؟ مثلاً ''عمدہ''، ''شیشہ''، ''فریفتہ'' جیسے الفاظ کو ''پیدا''، ''دنیا'' ''مزا'' جیسے الفاظ کا قافیہ کیا جائے تو کیا ''عمدہ'' کو ''عمدا'' ''شیشہ'' کو ''شیشا'' اور ''فریفتہ'' کو ''فریفتا'' لکھا جائے؟ بعض

لوگ جو خود کو پرانے خیال کا کہتے ہیں، ان کی رائے ہے کہ ایسا ہی کرنا چاہیے۔ درحقیقت یہ رائے قافیہ کے اس بنیادی اصول کے خلاف ہے کہ املا پر قافیہ نہیں قائم ہوسکتا۔ اگر ایسا ہو تو "خاص" کو سین سے لکھ کر "آس" کا قافیہ کیوں نہ کرلیا جائے؟ اس سلسلے میں علامہ شاداں بلگرامی نے وضاحت سے لکھا ہے کہ اگر چھوٹی ہ پر ختم ہونے والے الفاظ کا قافیہ الف پر ختم ہونے والے الفاظ سے کیا جائے تو املا بدلنے کی ضرورت نہیں۔

10 جیسا کہ ہم اوپر کہہ چکے ہیں، قافیہ کے ضمن میں ہمارے علما نے بہت سی غیر ضروری موشگافیاں کی ہیں، یہاں تک کہ بعض باریکیاں ایسی بھی قائم کردی ہیں جو اصل زبان یعنی عربی میں بھی نہیں تھیں۔ بعض اوقات تو قافیہ کے اصولوں کی پیچیدگی کو دیکھ کر بعض علما نے یہاں تک کہہ دیا ہے کہ اگر ردیف ہو تو قافیہ میں ہر ممکن آزادی جائز ہے۔ اس خیال کی وجہ غالباً یہ ہے کہ عربی شاعری، جہاں سے قافیہ کے علوم حاصل کیے گئے ہیں، اس میں ردیف نہیں ہوتی۔ اس لیے لوگوں نے یہ کہنا صحیح سمجھا کہ ردیف کے بڑھا دینے کے بعد قافیہ کے تمام اصول باقی نہ رہیں تو کوئی حرج نہیں۔

10.1 ظاہر ہے کہ یہ خیال صحیح نہیں ہے۔ ردیف کے باوجود قافیہ کی اپنی اہمیت ہوتی ہے۔ (قافیہ کے فوائد اور اس کے ذریعہ پیدا ہونے والے محاسن کے لیے پیراگراف نمبر 1 اور 21 سے 23.4 تک دیکھیے۔) فی الحال اس بات کی تکرار مقصود ہے کہ چوں کہ قافیہ کا اصل دارومدار اس بات پر ہے کہ قافیہ وہ لفظ ہے جو حتی الامکان دُہرایا نہیں جاتا اور اس کے خلاف ردیف ہر بار دہرائی جاتی ہے۔ اس لیے قافیہ میں کم سے کم اُن اصولوں کی پابندی ضروری ہے جو تنوع کو ممکن حد تک برقرار رکھیں۔

11 چونکہ تنوع کی بات آگئی ہے اس لیے یہاں اس معاملے کو بھی طے کرلیں کہ کسی نظم یا غزل کے اشعار میں کسی قافیہ کی تکرار اچھی ہے یا بری؟ یہ تو ظاہر ہے کہ مطلع میں قافیہ کی تکرار نہیں ہوسکتی کیوں کہ قافیہ کی شرط ہی یہی ہے کہ وہ ایک شعر میں دہرایا نہ گیا ہو۔ لہٰذا اگر مطلع کے دونوں مصرعوں میں قافیہ کردیا جائے (مثلاً کام نہ ہوا، کام نہ ہوا) تو یہ پورے کا پورا ٹکڑا (کام نہ ہوا) ردیف بن جائے گا اور ردیف چونکہ بے قافیہ نہیں آسکتی اس لیے یہ شعر غلط ٹھہرے گا۔ (ہاں، جیسا ہم پہلے کہہ چکے ہیں اگر دونوں مصرعوں میں لفظ "کام" الگ الگ معنوں میں آیا ہو تو قافیہ قائم ہوسکتا ہے۔ فی الحال ہم یہ فرض کر رہے ہیں کہ دونوں مصرعوں میں لفظ "کام" کے معنی ایک ہی ہیں۔) لہٰذا مطلع میں تو کم سے کم دو قافیے ہوں گے ہی، اس کے بعد شاعر کو اختیار ہے کہ ان ہی قافیوں کی تکرار کرے

یا نئے نئے قافیے لائے۔ ایک ہی قافیے کو کتنی بار ایک ہی غزل یا نظم کے مختلف اشعار میں نظم کیا جائے، اس بارے میں علما کی کوئی قطعی رائے نہیں۔ عام طور پر یہ کہا گیا ہے کہ کسی غزل میں ایک ہی قافیہ دو سے زیادہ اشعار میں نہ لایا جائے اور بہتر تو یہ ہے کہ اگر لایا بھی جائے تو ہر بار کسی نئے پہلو سے بندھے۔ اگر قافیہ کی تکرار کئی اشعار میں کر دی گئی ہے لیکن نئے پہلو کم تر آئے ہیں تو اسے شاعری کی کمزوری کہا جائے گا۔

12 اسی اصول پر اس معاملے کو بھی قیاس کر لینا چاہیے کہ اگر غزل یا نظم بقید قافیہ ہے (یعنی پوری نظم یا غزل میں مطلع کو چھوڑ کر ایک ہی قافیہ باندھا گیا ہے) تو جتنی بار قافیہ نئے پہلوؤں سے باندھا جائے اتنا ہی اچھا ہوگا۔ لیکن ظاہر ہے کہ ہر بار ایک ہی قافیہ لانے سے قافیہ کے ایک بڑے فائدے (یعنی تنوع) سے بہر حال بڑی حد تک ہاتھ دھونا پڑے گا۔

13 ان باتوں کو سمجھ لینے کے بعد اب ہم قافیہ کے مختلف اجزا پر غور کریں گے۔

13.1 قافیہ کی بنیاد جس حرف یا حرکت پر ہوتی ہے اس کو روی کہتے ہیں۔ روی کی کئی قسمیں ہیں اور اس کے پہلے اور بعد آنے والے حروف جو قافیہ کی تعمیر میں معاون ہوتے ہیں، ان کے بھی کئی نام ہیں۔ ان تفصیلات میں جانا غیر ضروری ہے۔ بنیادی باتیں حسب ذیل ہیں:

13.2 قافیہ اس وقت قائم ہوتا ہے جب دو لفظوں میں کم سے کم ایک حرف مشترک ہو اور وہ حرف آخری ہو اور اس کے پہلے جو حرکت یعنی زیر، زبر یا پیش آئے وہ بھی مشترک ہو۔ لہٰذا "ستم"، "دم"، "الم" یہ سب قافیے صحیح ہیں۔ لیکن "ستم" کا قافیہ "جرم" صحیح نہیں ہے۔ کیوں کہ اگرچہ دونوں میں آخری حرف یعنی میم مشترک ہے لیکن میم کے پہلے "ستم" میں ت پر زبر ہے اور "جرم" میں ر پر جزم ہے، یعنی ر ساکن ہے، لیکن اگر حرف روی کے پہلے آنے والے حرف میں دونوں جگہ حرکت ہو تو اس بات کی اجازت ہے کہ وہ حرکتیں مختلف ہو سکتی ہیں۔ چناں چہ "خوش" کا قافیہ "شش" (بمعنی چھ) اور "کم" کا قافیہ "گم" ہو سکتا ہے۔

13.3 لیکن یہ بات خاطر نشاں رہے کہ اگر مطلع میں ہی کوئی قید لگا دی گئی ہے تو پھر اس قید کا لحاظ تمام اشعار میں رکھنا ہوگا۔ مثلاً اگر مطلع میں "شامل" اور "کامل" کو قافیہ کیا گیا ہے تو پھر تمام اشعار میں ایسے ہی قافیے لائے جائیں گے جن میں الف اور میم اور لام آخری تین حرف ہوں۔ یعنی ایسی صورت میں سب قافیے "کامل"، "شامل"،

"حاَل"، "آل"، "عاَل" وغیرہ ہوں گے، "باطِل"، "قاتِل"، "مشکِل"، "جاہِل" وغیرہ قافیے نہیں ہو سکتے۔

13.4 اسی اعتبار سے، اگر چہ "ذہن" اور "دفن" وغیرہ الفاظ کا قافیہ ممکن ہے لیکن اگر مطلع میں ایسے قافیے لائے گئے جن میں حرف روی یعنی نون کے ماقبل والا حرف بھی مشترک ہو جائے (یعنی اگر "ذہن" کا قافیہ "رہن" کے ساتھ کیا جائے) تو پھر تمام اشعار میں نون کے ساتھ ساتھ ہ کی قید بھی ضروری ہو جائے گی۔

13.5 اردو کے علمائے دیسی الفاظ (یعنی وہ الفاظ جو عربی فارسی نہیں ہیں) کے قافیوں میں تھوڑی بہت نرمی رکھی ہے مثلاً "نکھرا" کا قافیہ "مرا" یا "میرا" یا "گیا" وغیرہ الفاظ کے ساتھ ہو سکتا ہے۔ اسی طرح اور الفاظ کو بھی قیاس کر سکتے ہیں۔

14 اس کی تفصیل یہ ہے کہ قدیم علم قافیہ کی رو سے قافیہ کی بنیاد اگر ایسے لفظ پر ہے جو خود لفظ اصل نہیں ہے بلکہ دو لفظوں کو ملا کر بنایا گیا ہے یا کسی مصدر سے نکالا گیا ہے تو قافیہ اسی وقت صحیح مانا جائے گا جب دونوں لفظ اپنی اصل صورت میں بھی ہم قافیہ ہوں۔ مثلاً "بت گر" اور "ستم گر" صحیح قافیہ نہیں ہے کیوں کہ یہ الفاظ "بت" اور "ستم" کے ساتھ "گر" جوڑ کر بنائے گئے ہیں۔ اگر لفظ "گر" کو نکال دیا جائے تو "بت" یا "ستم" بچ رہتے ہیں جو ہم قافیہ نہیں ہیں۔ اسی طرح "نکھرا" کا الف "نکھرنا" کے مصدری لفظ کے "نا" کو الگ کر کے اور اس کی جگہ الف رکھ کر بنایا گیا ہے اور "گیا"، "جانا" کا ماضی ہے جس میں الف کی صورت مختلف ہے۔ لیکن اگر "گیا" کا الف نکال دیا جائے تو جو کچھ بچتا ہے وہ بے معنی رہ جاتا ہے اس لیے اردو کے علمائے قافیہ نے ان قافیوں کو جائز قرار دیا ہے، حالانکہ اصل اصول کے اعتبار سے ایسے قافیے جائز نہیں ہیں۔ یہی صورت "رہی"، "گئی" یا "رہو"، "لکھو" وغیرہ قافیوں کی ہے کہ ان میں مزید حرف کو الگ کرنے کے بعد جو بچ رہتا ہے وہ ہم قافیہ نہیں ہے لیکن بچا ہوا لفظ یا نامکمل رہ جاتا ہے یا بے معنی ہو جاتا ہے، لہٰذا ان سب الفاظ کو مستقل الفاظ فرض کر کے ان کا قافیہ جائز قرار دیا گیا ہے۔

15 بہت سے فارسی الفاظ اور بہت سے دیسی الفاظ کی جمع الف نون لگا کر بنائی جاتی ہے جیسے "درخت" سے "درختاں"، "زن" سے "زناں"، "ہڈی" سے "ہڈیاں" "آندھی" سے "آندھیاں"۔ عام قاعدہ یہ ہے کہ اگر دونوں قافیوں میں فارسی والا الف نون ہے اور اسے نکالنے کے بعد جو بچ رہے وہ ہم قافیہ نہ ہو تو ایسے قافیہ کو غلط قرار دیا گیا ہے۔ چناں چہ "درختاں" اور "زناں" کا قافیہ صحیح نہیں مانا جاتا (یہ اور بات ہے کہ فارسی کے قدیم شعرا نے اس طرح کے قافیے آزادی سے برتے

ہیں)۔

15.1 بہرحال، اردو کی حد تک یہ آزادی جائز ہے کہ اگر ایک لفظ میں فارسی والا الف نون ہو (مثلاً "بت" سے "بتاں") اور دوسرے میں اردو والا الف نون ہو (مثلاً "آندھی" سے "آندھیاں") تو ایسے قافیہ کو غلط نہیں کہتے۔

16 اسی طرح بعض مصدری الفاظ بھی ہم قافیہ مان لیے گئے ہیں، چاہے ان میں سے "نا" کو نکالنے کے بعد جو کچھ بچے وہ ہم قافیہ نہ ہو۔ مثلاً "کرنا" کا قافیہ "ہونا" صحیح نہیں ہے۔ "کرنا" کا قافیہ یا تو صرف آخری الف والا لفظ ہوگا (مثلاً "دنیا") یا وہ لفظ ہوگا جس میں "نا" کو نکالنے کے بعد جو کچھ بچے وہ بھی ہم قافیہ رہے (جیسے "کرنا" کا قافیہ "بھرنا"۔ ان دونوں میں سے "نا" نکالنے کے بعد "کر" اور "بھر" بچ رہتے ہیں جو ہم قافیہ ہیں) لیکن "آنا" اور "لینا"، "پینا" اور "سننا" اس طرح کے بعض الفاظ کو پرانے لوگوں نے قافیہ قرار دیا ہے۔

17 وہ واو جس کو ادا کرنے میں ہندی کے ऊ کی آواز نکلتی ہو اسے واو معروف اور جس میں ہندی کے ओ کی آواز نکلتی ہو، اسے واو مجہول کہتے ہیں۔ اسی طرح جس ی کو ادا کرنے میں ہندی کی ई کی آواز نکلتی ہو اسے یائے معروف اور جس میں ہندی کے ए کی آواز نکلتی ہو اسے یائے مجہول کہتے ہیں۔ پرانے زمانے میں مجہول اور معروف کے لکھنے میں کوئی خاص فرق نہیں تھا، اگرچہ تلفظ میں تھا۔ (فارسی اور عربی میں مجہول آوازیں تقریباً نہیں ہیں) اردو والوں نے یہ کیا کہ مصدری الفاظ میں تو مجہول اور معروف آوازوں کا قافیہ غلط قرار دیا یعنی "کھاتے" اور "کھاتی"، "رہتے" اور "رہتی" وغیرہ کو قافیہ نہیں قرار دیا، لیکن اسمیہ الفاظ میں یہ قید نہ رکھی۔ چناں چہ پرانے زمانے کی حد تک "شیر" بمعنی جانور اور "شیر" بمعنی "دودھ" کو (علامت مفعولی) اور "گفتگو" بمعنی "بات چیت" وغیرہ کو قافیہ قرار دیا ہے۔ یہ طریقہ اب بڑی حد تک متروک ہو گیا ہے۔ اس طرح اردو شاعری میں ایک آزادی ختم ہو گئی ہے۔

18 قافیہ کے مختلف اصطلاحی الفاظ حسب ذیل ہیں۔ ان کی تعریف کرنے میں اور تفصیل لکھنے میں علما نے بڑی بڑی باریکیاں دکھائی ہیں۔ فی الحال تعریف اور تفصیل دونوں سے قطع نظر کر کے صرف اُن کے نام سن لیجیے۔

18.1 روی، ردف، قید، تاسیس، دخیل، وصل، مزید، خروج اور نائرہ ۔ان کی بھی کئی کئی قسمیں ہیں۔ طوالت کے خیال سے ان کو نظر انداز کیا جاتا ہے۔

19 قافیہ کے عیوب میں بھی بہت تفصیلات کو روا رکھا گیا ہے۔ ہم صرف کچھ بنیادی عیوب کا ذکر

کرتے ہیں:

19.1 ایطاء، اس کو شائگاں بھی کہتے ہیں۔ اس کی دو قسمیں ہیں: ایطائے جلی اور ایطائے خفی۔

19.2 ایطائے جلی وہ ہے جس میں قافیہ دو ٹکڑوں والے لفظ سے بنا ہو اور آخری ٹکڑا الگ کر دیں تو جو بچ رہے وہ ہم قافیہ نہ ہو۔ مثلاً "بت گر" اور "ستم گر"، "خواہاں" اور "خنداں"، "شبنم" اور "پرنم" وغیرہ۔

19.3 ایطائے خفی اس وقت واقع ہوتا ہے جب لفظ تو دونوں اصلی اور صحیح ہوں لیکن ان کے آخری تین حرف یا دو حرف اس طرح مشترک ہوں کہ تکرار کی قید کا دھوکا ہو مثلاً "آسان" اور "انسان"، "ارمان" اور "حرمان"۔

19.4 یہ خیال رہے کہ ایطا اسی وقت لازم آتا ہے جب ایسے قافیے مطلع میں استعمال کیے جائیں۔ چناں چہ اس میں کوئی حرج نہیں کہ مطلع میں قافیہ "باہر"، "اندر" ہو لیکن بعد کے اشعار میں "بت گر"، "دیدہ ور" کی طرح کے قافیے لائے جائیں۔

19.5 معمول یا معمولہ، قافیے کی وہ صورت ہے جب ایک مصرع میں قافیہ مفرد ہو اور دوسرے میں مرکب ہو، یعنی ردیف کا حصہ بن جائے جیسے غالب کے شعر میں ہے:

پھر مجھے دیدۂ تر یاد آیا
دل جگر تشنۂ فریاد آیا

اس میں دوسرے مصرع کا قافیہ یعنی "فر" لفظ "فریاد" کا حصہ بن گیا ہے۔ اس طرح ردیف اور قافیہ ایک ہی لفظ میں آگئے ہیں۔ بعض لوگوں کا خیال ہے کہ یہ عیب نہیں ہے۔ شمس الدین فقیر صاحب "حدائق البلاغت" اسی خیال کے حامی ہیں۔

20 کبھی کبھی قافیہ کو دو ردیفوں کے بیچ میں ڈال کر ایک طرح کی صنعت پیدا کر دیتے ہیں یا دو دو قافیے رکھ دیتے ہیں۔ ان کی تفصیل صنائع لفظی کے بیان میں دی ہوئی ہے۔

21 قدیم مغربی شاعری میں قافیہ نہیں تھا۔ ممکن ہے کہ عربوں کے اثر سے اس کا رواج مغربی شاعری میں عام ہوا ہو۔ مشرقی شاعری میں قافیہ تھا بھی اور نہیں بھی تھا، لیکن فارسی، عربی، اردو میں قافیہ شروع سے رائج رہا ہے اور صرف ہمارے زمانے میں بے قافیہ شاعری کی وکالت کی گئی ہے۔ قافیہ کی باقاعدہ مخالفت ہمارے یہاں کبھی نہیں ہوئی لیکن مغربی شاعری میں قافیہ کی مخالفت کی روایت

کم سے کم چار سو سال پرانی ہے۔ چناں چہ بن جانسن (Ben Jonson) نے ایک پوری نظم قافیہ کو ملعون کرتے ہوئے لکھی ہے۔ وہ کہتا ہے کہ قافیہ کی پابندی الفاظ کو ان کے اصل مقصد و منشا سے کھینچ کھینچ کر الگ کرنے کے برابر ہے۔ ملٹن نے اپنے عظیم رزمیے Paradise Lost کے دیباچے میں بہت شدت سے لکھا ہے کہ اس نے یہ نظم معرا (یعنی بے قافیہ) اس لیے لکھی ہے کہ قافیہ کی پابندی محض لچر تک بندی اور لنگڑی موزونیت کو چھپانے کا بہانہ ہوتی ہے۔

21.1 فرانس میں قافیہ کی مخالفت انیسویں صدی کے وسط میں شروع ہوئی لیکن اس کے کچھ ہی دنوں بعد اس کے دفاع میں بھی بہت کچھ لکھا گیا۔ چناں چہ مشہور علامت نگار شاعر والیری (Valery) نے قافیہ کی بہت حمایت کی ہے۔ وہ لکھتا ہے کہ قافیہ، شعر کے موضوع سے باہر ایک آزاد قانون قائم کر دیتا ہے اور اس کی مثال یوں ہے گویا شعر کے آہنگ سے الگ کوئی گھڑی ہو جو اپنے آپ اپنا عمل کر رہی ہو۔ ولیم بلیک (William Blake) بھی قافیہ کا مخالف تھا لیکن اس کے فوراً بعد آنے والا ایک اور مشہور رومانی شاعر یعنی شیلی (Shelley) قافیہ کا حامی تھا۔ اس نے لکھا ہے کہ اس کو بہت سے خیالات محض قافیہ کی وجہ سے سوجھے (ایک طرف یہ بھی خیال رکھیے کہ غالب نے کہا کہ شاعری قافیہ پیمائی نہیں ہے۔ غالب نے اس بات کی بھی مخالفت کی ہے کہ قافیہ پہلے سے سوچ لیا جائے اور پھر شعر کہا جائے۔) شیلی کی ایک طویل نظم کے مسودے میں جگہ جگہ صرف قافیے لکھے ہوئے ہیں اور باقی جگہ خالی ہے (گویا اس نے پہلے قافیے سوچے اور پھر اُن کے اعتبار سے مصرع موزوں کیا)۔ موجودہ زمانے میں اگرچہ بے قافیہ نظم مغرب میں بے حد مقبول ہے لیکن قافیہ کی اہمیت بھی مسلم ہوتی جا رہی ہے۔ اس سلسلے میں سب سے اچھا مطالعہ W.K. Wimsatt کے مضمون میں ملتا ہے جس کا عنوان ہے One Reason for Rhyme۔ اس کا کہنا ہے کہ قافیہ میں ایک استعاراتی قوت بھی ہوتی ہے۔ وہ یہ بھی کہتا ہے کہ الفاظ اگر ایک دوسرے کی صوتی نقل کرتے ہیں تو یہ بھی ممکن ہے کہ اس صوتی نقل میں معنوی نقل بھی پیدا ہو جائے۔

22 جدید مغربی ماہرین میں جان ہالنڈر (John Hollander) نے بھی قافیہ کا ایک اچھا مطالعہ پیش کیا ہے۔ اس نے اپنی کتاب Vision and Resonance میں تفصیلی بحث کر کے دکھایا ہے کہ قافیہ اکثر دو تصورات کے درمیان کام کرتا ہے مثلاً Dark کا قافیہ Spark، Show، Grow،

Tall کا قافیہ Small وغیرہ۔ ہالنڈر کی ایک اور کتاب قافیے کے بارے میں کارآمد ہے، اس کا نام Rhyme's Reason ہے۔

23 ہالنڈر کے بقول قافیہ کے مندرجہ ذیل فائدے ہیں:

23.1 حافظاتی: یعنی ایک قافیہ جو گزر چکا ہے اس کی یاد حافظہ میں رہتی ہے اور جب ویسا ہی لفظ پھر آتا ہے تو حافظہ کو لطف حاصل ہوتا ہے۔

23.2 تنظیمی: یعنی مصرعوں اور مصرعوں کے گروہوں کو قافیہ کی مدد سے منظم کرنا۔

23.3 موسیقیاتی: یعنی الفاظ کی ہم آوازی کے ذریعے شعر کے اپنے آہنگ کے علاوہ ایک اور آہنگ پیدا کرنا۔

23.4 معنیاتی: اس کی تفصیل پیراگراف 2، 21 اور 22 میں گزر چکی ہے۔

24 مولوی عبدالرحمٰن دہلوی مرآۃ الشعر میں کہتے ہیں: "قافیہ شعر کی لفظی خصوصیت ہے...... مگر شعر کی جان ہر زبان میں معانی ہوتے ہیں، الفاظ ان کو مجسم کرتے ہیں۔ قوافی ان کے خط و خال بن کر سونے پر سہاگے کا کام کرتے ہیں"۔ اس قول کی روشنی میں یہ دیکھنا مشکل نہیں کہ قافیے کے بارے میں مغربی بلاغت کے خیالات جو اوپر نقل ہوئے، ان میں سے کئی تصورات ایسے ہیں جن پر مشرقی ماہرین کی نظر پہلے ہی سے تھی۔

25 دوسری بات جو قابل لحاظ ہے یہ ہے کہ انگریزی میں قافیے بہت کم ہیں اور وہاں قافیے کے اصول بھی نرم ہیں۔ فرانسیسی میں قافیے بہت ہیں لیکن وہاں قافیے کے اصول نرم نہیں ہیں۔ عربی اور اردو میں قافیے کی کثرت ہے لیکن عربی میں قافیے کے معاملے میں خاصی آزادی ہے مگر اردو والے کبھی کبھی بہت بیجا پابندیوں کی حمایت کرتے ہیں اور بعض پابندیاں تو واقعی دور ہونے کے لائق ہیں۔ (مثلاً س اور ص اور ث پر ختم ہونے والے الفاظ کو ہم قافیہ سمجھنے سے انکار کرنا)۔ یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ قافیے کی بنیاد مطلع پر ہے۔ اگر مطلعے میں ایطا نہیں ہے تو پوری غزل، یا قصیدے، یا نظم کو ایطا سے خالی کہا جائے گا۔ اسی وجہ سے بعض لوگوں نے کہا ہے کہ قافیے کے اصولوں کا اطلاق مثنوی پر نہیں ہوتا۔

∞

شمیم احمد

باب ہشتم

اقسامِ شعر

1 اردو میں اصناف سخن یا اقسامِ شعر کی شناخت اور درجہ بندی کے لیے کسی منطقی اصول سے کام نہیں لیا گیا۔ اکثر اصناف اپنی مخصوص ہیئت کی بنا پر اپنی شناخت رکھتی ہیں اور چند اپنے مخصوص موضوع سے صنف کا درجہ پاتی ہیں۔

2 یہ صورتِ حال ہمارے سامنے جو پہلا سوال پیش کرتی ہے وہ یہی ہے کہ کسی خاص صنفِ سخن کی شناخت میں ہم اصولاً موضوع کو بنائے ترجیح قرار دیں یا محض ہیئت کو۔ شعر وسخن اور فصاحت و بلاغت پر اردو میں سر دست جو کتابیں دستیاب ہیں، ان میں بالعموم اصناف سخن کا تعین ہیئت کی بنا پر ہوا ہے۔ موضوع کی بنا پر اصناف (مثلاً مرثیہ، واسوخت، شہر آشوب) کی شناخت محض روایتاً ہے۔ بلاغت پر کتابوں میں مرثیے کو اقسامِ شعر میں شامل نہیں کیا گیا۔ لیکن چونکہ ہمارے ہاں مرثیے کی ایک بڑی شاندار اور توانا روایت موجود ہے اور مرثیہ اردو کی چار بڑی اور مقبول و معروف اصناف سخن میں شمار کیا جاتا ہے، اس لیے اب یہ ممکن ہی نہیں کہ اقسام شعر کا ذکر ہو اور اس میں مرثیہ شامل نہ کیا جائے۔

3 ہیئت کی بنا پر اصناف سخن کی درجہ بندی کا بہرحال ایک منطقی جواز ضرور ہے، اور وہ یہ کہ اس طرح اصناف کی تعداد محدود اور قابو میں رکھی جاسکتی ہے۔ موضوعات چونکہ ہیئتوں کے بہ مقابلہ لامحدود ہوتے ہیں، لہٰذا اگر خالصتاً اُنھیں کو صنفی شناخت کا اصول و معیار قرار دیا گیا تو اس سے اصناف کی تعداد غیر ضروری طور پر بڑھ جانے اور انتشار پیدا ہونے کا خدشہ لاحق ہوسکتا ہے۔ مگر یہ جواز اُن صورتوں میں بہرحال قابلِ قبول نہیں ہوسکتا جہاں کوئی موضوع ہماری شعری روایت کا ایک حاوی رجحان بن چکا ہو اور اس کی وجہ سے کوئی صنف سخن وجود میں آنے کے بعد اپنی مستقل شناخت بنا چکی

ہو، تو اس کے معاملے میں جب بھی صنفی شناخت کی گفتگو ہوگی تو اس کے موضوع ہی کو بنائے ترجیح قرار دیا جائے گا۔ مرثیہ، واسوخت، شہر آشوب، اس اصول ہی کے تحت آئیں گے۔ اس کے برخلاف غزل پر جب بھی بات ہوگی ہیئت کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا، کیونکہ غزل کی شناخت کا سارا دار و مدار اُسی پر ہے۔ گویا کچھ اصنافِ سخن کی شناخت موضوع پر مبنی ہوگی، کچھ کی ہیئت پر۔ بعض کی مساویانہ طور پر موضوع اور ہیئت دونوں پر ہوگی۔ بعض کی موضوع پر ہوگی اور نہ ہیئت پر۔

4 اقسامِ شعر کی شناخت اور درجہ بندی میں ہیئتی نقطۂ نظر ہی پر زیادہ زور صرف کرنے سے ایک اُلجھن اور پیدا ہوئی ہے۔ شاعری کی وہ ساری قسمیں، جو محض ہیئتوں کا درجہ رکھتی ہیں، اُنھیں بھی اصناف کہا گیا۔ لہٰذا اس بات کی بھی ضرورت ہے کہ ہم صنف اور ہیئت کے مفاہیم اور تصورات کو ایک دوسرے میں خلط ملط نہ کریں۔

5 مختصراً اس نکتے پر اکتفا کر سکتے ہیں کہ کسی خاص صنفِ سخن کی شناخت بھلے ہی خالصتاً ہیئت پر مبنی ہو، لیکن اگر وہ واقعی ایک معروف صنف ہے، تو اس کے صنف ہونے میں صرف ہیئت ہی وسیلۂ شناخت نہیں ہے، ہیئت کے سوا بھی اس میں کوئی ایسی چیز موجود ہے، جس کی وجہ سے وہ خاص صنف اس درجے تک پہنچی ہے۔ کوئی ضروری نہیں ہے کہ محض طریقِ اظہار کے باعث کوئی تحریر صنف کا درجہ حاصل کر جائے۔ ایسا ہوتا بھی ہے اور نہیں بھی ہوتا۔ مثلاً حالی کی مشہور و معروف نظم "مد و جزرِ اسلام" بہ لحاظِ صنف نظم ہے لیکن یہ نظم مسدس کی ہیئت میں لکھی گئی ہے۔ لہٰذا یہاں "نظم" صنف ہے اور مسدس محض ہیئت۔

6 اوپر بیان کردہ اصول کی روشنی میں اقسامِ شعر کی درجہ بندی یوں ہوگی:

6.1 اصنافِ سخن

6.1.1 وہ اصنافِ سخن جن کی شناخت مساویانہ طور پر موضوع اور ہیئت سے ہوتی ہے، انھیں ہم اصطلاحاً موضوعی ہیئتی اصناف کا نام دیں گے، مثلاً مثنوی اور قصیدہ۔

6.1.2 وہ اصناف جو محض اپنی مخصوص ہیئت کی بنا پر اپنی شناخت رکھتی ہیں، اُنھیں اصطلاحاً ہیئتی اصناف کہا جائے گا، مثلاً غزل، رباعی۔

6.1.3 وہ اصناف جنھیں ہم محض ان کے موضوع کی وجہ سے پہچانتے ہیں، اصطلاحاً موضوعی اصناف کہلائیں گے، مثلاً مرثیہ، واسوخت، شہر آشوب۔

6.1.4 وہ اصناف جن کی شناخت نہ موضوع پر منحصر ہے، نہ ہیئت پر، بلکہ وہ اپنے مخصوص تہذیبی و تمدنی مزاج کی بنا پر صنف کا درجہ پاتی ہیں، مثلاً نظم اور گیت۔

6.2 شعری ہیئتیں:

ہماری دو اصناف سخن ایسی بھی ہیں، جو صنف ہونے کے علاوہ دیگر اصناف کے لیے بہ طور ہیئت بھی مستعمل ہوتی ہیں، وہ ہیں غزل اور مثنوی۔ غزل کی ہیئت میں بے شمار نظمیں لکھی گئیں۔ مثنوی کی ہیئت بھی نظموں اور ہجووں کے لیے برتی گئی۔ ان کے علاوہ جو دوسری ہیئتیں مروج ہیں وہ یہ ہیں:

6.2.1 ترکیب بند، ترجیع بند، مستزاد، قطعہ، مسمط۔ مسمط از خود کوئی علیحدہ ہیئت نہیں ہے بلکہ آٹھ مختلف ہیئتوں کا مجموعی نام ہے۔ وہ آٹھ ہیئتیں مندرجہ ذیل ہیں:

6.2.2 مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع، معشر۔

اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کے علاوہ شاعری میں کچھ اور چیزیں ایسی بھی ہیں جنھیں ہم اس بندی کے لحاظ سے نہ تو صنف کہہ سکتے ہیں اور نہ شعری ہیئت، کیونکہ وہ یا تو کسی نہایت محدود وع کو پیش کرتی ہیں یا جن کا تعلق کسی خاص شعری تکنیک سے ہے۔ اس نوع کی چیزوں کو ہم دوسے شعری اصطلاحات کے تحت معرض بحث لائیں گے۔

اس جائزے کی روشنی میں دیکھیں کہ اردو میں اصناف سخن اور شعری ہیئتوں کی کیا نوعیت ہے:

8.1 مثنوی:

اردو شاعری میں مثنوی کی دُہری حیثیت ہے۔ ایک طرف تو یہ ایک مکمل صنف ہے اور اپنے مخصوص موضوعات، مزاج اور مخصوص ہیئت کی بنا پر شناخت کی جاتی ہے۔ دوسری طرف یہ ایک ایسی ہیئت بھی ہے جسے دوسری کسی صنف کے لیے اختیار کیا جاسکتا ہے۔

8.2 مثنوی اردو کی چار بڑی اور مقبول اصناف میں سے ایک ہے۔ اردو کی حد تک اس کا اصل مزاج داستانِ عشق کا بیان ہے۔ اس بنا پر اس کی مختصر ترین تعریف یوں کی جاسکتی ہے کہ مثنوی ایک طرح کی منظوم داستان ہوتی ہے، وہ داستان جو عشق کے جذبے پر مبنی ہو۔ اپنی اس قوت کی وجہ سے یہ صنف بیانیہ شاعری کی معراج تصور کی

جاتی ہے لیکن مثنوی کو داستان یا داستان عشق کے علاوہ تفکیری مضامین (Poetry of Ideas) کے لیے بھی استعمال کیا گیا ہے، یہ دورنگاپن اس کی بڑی قوت ہے۔ موضوع اور ہیئت کے متذکرہ ارتباط باہمی کے لحاظ سے اردو میں مثنوی ایک نہایت مقبول اور معروف صنف رہی ہے۔

8.3 مثنوی کے لغوی معنی ہیں "دو دو" یا "دو جز والی چیز"۔ یعنی اس کا مفہوم ہے "دوہرا کرنا"۔ اس کا مطلب یہ ہوا کہ مثنوی ایک ایسی شعری تخلیق ہے، جس کے اشعار کے دونوں مصرعے ہم وزن اور ہم قافیہ ہوں۔ ہر شعر کا قافیہ پچھلے شعر کے قافیے سے مختلف ہو، مثلاً یہ اشعار دیکھیے:

پوچھا پریوں سے کچھ خبر ہے   شہزادی بکاولی کدھر ہے؟
منھ پھیر کے ایک مسکرائی   آنکھ ایک نے ایک کو دکھائی
چتون کو ملا کے رہ گئی ایک   ہونٹوں کو ہلا کے رہ گئی ایک

(دیا شنکر نسیم: گلزار نسیم)

اس مثال سے واضح ہوا کہ مثنوی کا نظامِ قافیہ اس طرح ہے: الف الف، ب ب، ج ج۔ اسی طرح آگے کے تمام اشعار میں دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوں گے۔ مثنوی میں ردیف کا استعمال نسبتاً کم ہوتا ہے۔ ایک موٹے اندازے کے مطابق ہر مثنوی میں دس فی صدی اشعار مردف ہوتے ہیں اور باقی غیر مردف۔

8.4 اردو فارسی میں مثنوی کی ہیئت کے لیے آٹھ بحریں مروج رہی ہیں۔ ان کے علاوہ کسی اور بحر میں مثنوی کہنا جائز نہیں سمجھا گیا۔ (اس کے لیے دیکھیے باب ششم)، لیکن ہمارے زمانے میں بعض اہم شعرا نے دوسری بحروں میں مثنویاں کہی ہیں۔ حفیظ جالندھری کا "شاہ نامۂ اسلام" مشہور ہے۔ اس کی بحر ہزج مثمن سالم ہے۔ جوش کی ایک طویل نظم "جنگل کی شاہزادی" مثنوی کی ہیئت میں ہے لیکن اس کی بحر مضارع مثمن اخرب ہے۔ اقبال کی طویل نظم "والدہ مرحومہ کی یاد میں" مثنوی ہے لیکن رمل مثمن محذوف میں ہے۔

8.5 قصیدہ:

اردو میں مروج اصنافِ سخن میں قصیدہ بھی مثنوی کی طرح ایک ایسی صنف ہے جس

کی صنفی شناخت کے لیے اس کے موضوع اور ہیئت کو مساوی حیثیت حاصل ہے۔ دونوں میں سے کسی ایک کے فقدان سے یہ صنف اپنی شناخت کھو دیتی ہے۔ بلکہ یہ صورت قصیدے میں مثنوی کی بہ نسبت زیادہ پائی جاتی ہے۔

8.5.1 ہیئتی نقطۂ نظر سے قصیدے کی اہمیت اس بات میں بھی مضمر ہے کہ کہا گیا ہے کہ غزل جیسی شاندار صنف سخن اسی کے بطن سے پیدا ہوئی۔ لہٰذا اس کی ہیئت بڑی حد تک وہی ہے جو غزل کی ہیئت ہے۔ قصیدہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں "گاڑھا مغز"۔ اس صنف سخن پر اس لفظ کا اطلاق اس وجہ سے کیا جاتا ہے کہ یہ اپنے نادر و بلند اور پُر شکوہ مضامین کی وجہ سے تمام اصناف سخن میں فوقیت رکھتی ہے، اس لیے اسے اصناف سخن میں وہی حیثیت حاصل ہے، جو انسانی جسم میں مغزِ سر کو حاصل ہوتی ہے۔ لہٰذا اسے مغزِ سخن تصور کر کے "قصیدہ" کا نام دیا گیا ہے۔ لفظ "قصیدہ" کی ایک توجیہ یہ بھی کی گئی ہے کہ یہ لفظ، لفظ "قصد" سے مشتق ہے اور شاعر جب کسی کی مدح یا ذم کے اشعار کہتا ہے تو اس میں اس کے قصد و ارادے کو دخل ہوتا ہے۔

8.5.2 نظم کی مانند قصیدے میں خیالات و مضامین مربوط و مسلسل ہوتے ہیں، چناں چہ اپنے موضوع کے لحاظ سے ہر قصیدے کا کوئی نہ کوئی عنوان ہوتا ہے۔ مثلاً سودا کے چند قصیدوں کے یہ عنوانات ہیں: "در منقبت حضرت علی"، "در منقبت امام رضا"، "در مدح عالم گیر ثانی"، "در مدح نواب آصف الدولہ" وغیرہ۔ عنوان کے باوجود کبھی کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ قصیدے کو قافیے کے آخری حرف کی مناسبت سے مخصوص نام دے دیا جاتا ہے۔ مثلاً قصیدۂ لامیہ، کافیہ، میمیہ وغیرہ۔ یہ طریقہ عربی میں زیادہ مقبول ہے:

اُٹھ گیا بہمن ودے کا چمنستاں سے عمل
تیغ اُردی نے کیا، مُلکِ خزاں مُستاصل

(لامیہ) سودا

ہے پرورش سخن کی مجھے، اپنی جاں تلک
جوں شمع زندگانی ہے میری زباں تلک

(کافیہ) سودا

8.5.3 قصیدے کا موضوع عربی شاعری میں بہت وسیع تھا۔ اس میں شاعروں کے ذاتی تجربات و احساسات، ان کی زندگی کے روزمرہ کے واقعات، ملکی اور قومی حالات و مسائل کے علاوہ مناظرِ فطرت اور عشق کی وارداتیں اور مرثیے جیسی نظمیں بھی شامل تھیں۔ تاہم اردو میں قصیدے کا عام میدان مدح یا ذم ہے۔ اردو میں یہ چیز فارسی قصیدوں کے توسط سے داخل ہوئی۔ مدح اور ہجو کو قصیدے کا خاص موضوع بنانا فارسی شاعروں کا کارنامہ ہے۔ اگرچہ قصیدے کا تصور بالعموم مدح اور ذم سے وابستہ ہے تاہم دیگر موضوعات کا فقدان نہیں ہے۔ پند و نصائح، اخلاق و حکمت، کیفیتِ بہار، گردشِ زمانہ وغیرہ کو بھی قصیدے کا موضوع بنایا گیا۔ شعرا، رؤسا اور بزرگانِ دین کے اوصافِ حمیدہ کے بیانات بھی قصیدے میں شامل کیے گئے۔ عربی زبان میں اور پرانے فارسی عروضیوں کی اصطلاح میں اکثر "قصیدہ" سے کوئی بھی نظم مراد لی گئی ہے جو کسی خاص موضوع پر ہو اور کچھ طوالت رکھتی ہو۔

8.5.4 قصیدے کی مختلف قسمیں ہیں: ظاہری شکل کے اعتبار سے عموماً قصیدے کی دو قسمیں کی گئی ہیں:

8.5.4.1 تمہیدیہ: جس میں تشبیب، گریز، مدح و دُعا خاص ترکیبی عناصر ہیں۔

8.5.4.2 خطابیہ: اس نوع کے قصیدوں میں تشبیب و گریز کے اجزا سے کام نہیں لیا جاتا، قصیدہ راست ممدوح کی تعریف سے شروع ہوجاتا ہے۔

8.5.5 ظاہری شکل کے علاوہ موضوع کے لحاظ سے بھی قصیدے کی تقسیم کی جاتی ہے۔

8.5.5.1 مدحیہ: یعنی ایسا قصیدہ جس میں کسی کی مدح یا تعریف کی گئی ہو۔

8.5.5.2 ہجویہ: یعنی ایسا قصیدہ جس میں کسی شخص یا مصائبِ زمانہ کی برائی کی گئی ہو۔

8.5.5.3 وعظیہ: یعنی ایسا قصیدہ جس میں پند و نصائح کے مضامین بیان

کیے گئے ہوں۔

8.5.5.4 بیانیہ: یعنی وہ قصیدہ جو مختلف النوع کیفیات کے مضامین پیش کرتا ہو۔

8.6 عموماً مدحیہ قصیدے لکھے گئے ہیں چناں چہ اکثر قصیدے کا مفہوم صرف مدح سمجھا جاتا ہے۔ اگر چہ یہ موضوعی تخصیص درست نہیں تاہم اس صنف کے اجزاے ترکیبی، مدحیہ قصیدے ہی سے مختص ہیں جو حسب ذیل ہیں:

8.6.1 تشبیب: قصیدے کے ابتدائی یا تمہیدی اشعار اصطلاحاً تشبیب کہلاتے ہیں۔ ان اشعار کا ایک اور نام نسیب ہے۔ یہ دونوں نام اس نسبت سے ہیں کہ عربی شاعر قصیدے کی ابتدا میں عشقیہ اشعار لکھا کرتے تھے۔ مگر فارسی اور اردو قصیدوں میں تشبیب کے اشعار محض عشقیہ مضامین تک محدود نہیں رہے بلکہ ہر نوع کے مضامین تشبیب کے بہ طور قلمبند کیے جانے لگے۔ مثلاً دنیا کی بے ثباتی، علوم وفنون کی بے قدری، پند و نصائح، شاعری کی تعریف، تاریخی واقعات، حکمت، نجوم، منطق، فلسفہ، ہیئت، موسیقی، تصوف، اخلاق، موسمِ بہار، رندی و سرمستی کی کیفیات، زمانے کی شکایت، خوشی و امید کے پیکر وغیرہ اردو قصائد میں تشبیب کا موضوع بنے ہیں۔

8.6.2 قصیدہ چونکہ غزل کی ہیئت میں لکھا گیا ہے، اس وجہ سے یہ ہیئت اس کے ساتھ مخصوص رہی اور غزل کے سارے آدابِ سخن اس میں بھی برتے گئے۔ قصیدے کی تشبیب کا پہلا شعر چونکہ خود قصیدے کا پہلا شعر ہوتا ہے اور دونوں مصرعے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے مطلع کہلاتا ہے اس لیے اُسے پُرشکوہ اور جدّتِ خیال کا حامل ہونا چاہیے تاکہ اُسے سنتے ہی ممدوح پوری طرح متوجہ ہوجائے اور بعد کے اشعار خوشگوار اثرات چھوڑ سکیں۔

8.6.3 تشبیب کی ایک خصوصیت یہ بھی ضروری ہے کہ اس میں بیان کردہ مضامین ممدوح کے منصب کے نہ صرف مطابق ہوں بلکہ بعد میں آنے والے مدحیہ اشعار سے معنوی مناسبت بھی رکھتے ہوں۔

8.6.4 تشبیب کی تیسری اہم شرط یہ ہے کہ اس کے اشعار کی تعداد مدح کے اشعار

سے زیادہ نہ ہو جائے۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ قصیدے کا اصل مقصد اور موضوع مدح ہے، تشبیب اس کے سامنے محض ضمنی شے ہے، لیکن اس شرط کو بڑے قصیدہ نگاروں نے ہمیشہ نہیں برتا ہے۔ چناں چہ غالب نے تو لکھا ہی ہے کہ میرے قصیدے میں مدح کے شعر بہت کم ہوتے ہیں۔ مومن کے بھی قصیدے اس طرح کے ہیں۔ سودا اور ذوق نے بھی اپنے ہر قصیدے میں مدح کو تشبیب سے طویل تر نہیں رکھا ہے۔ یہ ضرور ہے کہ مدح عام طور پر اتنے دھوم دھڑ کے کی ہوتی ہے کہ تشبیب کی طوالت کا اثر زائل کر دیتی ہے۔ اس کی بہترین مثالیں خاقانی کا قصیدہ ع: ''صبح دم چوں کلہ بندد آہ دود آسائے من'' یا عرفی کا قصیدہ ع: ''اقبال کرم می گزد ارباب ہمم را'' ہیں۔ ان میں مدح بہت کم ہے لیکن اس پایے کی ہے کہ تشبیب ماند پڑ جاتی ہے۔

8.6.5 گریز: اس کے نام ہی سے ظاہر ہے کہ یہ قصیدے میں تشبیب اور مدح کے درمیان ایک منطقی رابطے کا کام دیتا ہے۔ تشبیب سے گریز کر کے شاعر مدح پر آتا ہے لیکن اس طرح کہ یہ محسوس ہو جیسے بات میں سے بات نکل آئی ہے۔ تشبیب اور مدح موضوع کے لحاظ سے مختلف چیزیں ہیں لیکن قصیدہ گو کا کمال یہی ہے کہ وہ ان دو مختلف الخیال چیزوں کے درمیان کس طرح منطقی اور بامعنی رابطہ پیدا کرتا ہے۔ اصطلاح میں ''گریز'' کو دو سرکش بیلوں کو ایک جوے میں جوتنے کے معنی میں لیا گیا ہے۔ ظاہر ہے کہ یہ بڑی مہارت کی بات ہے۔ گریز کا عنصر قصیدے کے دیگر اجزا کے بہ مقابلہ بہت مختصر ہوتا ہے۔

8.6.6 مدح: قصیدے کا یہ تیسرا لیکن اصل عنصر ہے۔ اس میں ممدوح کے مختلف النوع اوصاف کا بیان کیا جاتا ہے۔ اس کی سیرت و شخصیت اور کردار کے جملہ اوصاف حمیدہ پوری شان و شوکت اور مبالغہ آرائی کے ساتھ بیان کیے جاتے ہیں۔ نہ صرف یہ کہ اس کی ذات ہی مدح کا موضوع ہوتی ہے بلکہ اس کے ساز و سامان وغیرہ کی بھی خوب جی کھول کر تعریف کی جاتی ہے۔ مدح میں حفظِ مراتب کا خیال از حد ضروری ہے یعنی تعریف ایسی ہو جو ممدوح کے شایانِ شان ہو۔ یعنی وہ حال نہ ہو کہ کسی دیہاتی بڑھیا نے ایک اعلا افسر

سے خوش ہو کر اسے دعا دی کہ اللہ تم کو تھانے دار بنادے!

8.6.7 عرض مطلب اور دعا: یہ قصیدے کا اختتامیہ حصہ ہوتا ہے جس میں شاعر اپنے ذاتی حالات اور اغراض و مطالب بیان کرتا ہے۔ مدح و تعریف کی داد طلب کرنے کے علاوہ مالی منفعت اور صلہ و اکرام کا حصول بھی اس کا خاص مقصد ہوتا ہے۔ اظہار مقصد کے بعد اخلاقی اور نفسیاتی طور پر ضروری ہو جاتا ہے کہ قصیدہ ممدوح کی درازیٔ عمر، شان و شوکت اور زر و مال میں ترقی کی دعا پر ختم ہو۔

8.6.8 اس طرح قصیدہ اول تا آخر ایک منظم پلان پر تیار کردہ شعری تخلیق ہوتی ہے۔ اس لیے اس کے مضامین اور اظہار میں زیبائش و آرائش کے سارے لوازمات پوری شعوری کوشش سے داخل کیے جاتے ہیں۔ اسی وجہ سے قصیدہ دیگر اصناف سخن کے مقابلے میں زبان و بیان کے معاملے میں زیادہ مہتم بالشان صنف تصور کیا جاتا ہے۔

9 ہیئتی اصناف:

غزل: غزل اردو کی مقبول ترین صنف ہے۔ ہیئت کے اعتبار سے غزل کے اجزاے ترکیبی حسب ذیل ہیں:

9.1 مطلع، قافیہ، ردیف، مقطع۔

9.1.1 مطلع غزل کا پہلا شعر ہوتا ہے، جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ غزلوں میں ردیف کا چونکہ بہ کثرت استعمال ہوتا ہے، اس لیے یہ غزل کی ہیئت کا ایک جزو بن ضرور گئی تاہم اسے ہم غزل کی ہیئت کا کوئی بنیادی رُکن قرار نہیں دے سکتے اس لیے کہ غیر مردف غزلوں کی مثالیں بھی کم نہیں ہیں۔ یہ بھی ہوا ہے کہ شاعروں نے کبھی کبھی بے مطلع غزلیں بھی کہی ہیں۔ مطلعے کی خاص شناخت دونوں مصرعوں کا ہم قافیہ ہونا ہے۔ بعد کے سارے اشعار میں پہلا مصرع قافیہ کا پابند نہیں رہتا لیکن سارے ثانی مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔

9.1.2 غزل کی ہیئتی ترکیب کی آخری چیز مقطع ہے۔ چونکہ اکثر غزل گو شعرا اپنی

غزلوں میں مقطع ڈالتے ہیں اس وجہ سے یہ غزل کی ہیئت کا ایک اہم جزو بن ضرور گیا ہے۔ تاہم اسے بھی ہم ہیئت کا بنیادی رکن قرار نہیں دے سکتے کیونکہ موجودہ زمانے میں اس رسم کی پیروی کم کی گئی ہے کہ آخری شعر میں شاعر اپنا تخلص ڈالے۔ مقطع غزل کا آخری شعر ہوتا ہے جس میں شاعر اپنا مختصر سا نام جسے اصطلاحاً تخلص کہا جاتا ہے، استعمال کرتا ہے۔ غزل میں مطلع اور مقطع کا ایک نفسیاتی جواز ضرور ہے۔ مطلع کے معنی ہیں ''طلوع ہونے کی جگہ'' لہٰذا مطلع وہ شعر ہوا جس سے غزل کا آغاز ہو رہا ہے۔ اسی سے یہ تعین ہو جاتا ہے کہ اس غزل کی بحر کیا ہوگی، اس کے قافیہ ردیف کیا ہوں گے۔ مقطع کے معنی ہیں ''قطع ہونے کی جگہ'' آخری شعر میں شاعر کے تخلص سے اندازہ ہو جاتا ہے کہ اب اس نے اپنی بات ختم کر دی ہے۔ جس مخصوص ذہنی رو اور موڈ کے تحت سارے اشعار ہوئے تھے ان کا سلسلہ اب ختم ہوا ہے۔ ایک طرح دیکھا جائے تو مطلع دراصل غزل کا نقطۂ آغاز ہے اور مقطع نقطۂ اختتام۔

9.2 کیلی فورنیا یونیورسٹی برکلی کے بروس پرے (Bruce Pray) نے غزل میں ربط اور تسلسل کی تلاش میں تحقیقات کی ہیں اور اُن میں ایک جدید نقاد باربرا اسمتھ (Barbara Smith) کی کتاب Poetic Closure میں بیان کردہ اصولوں سے مدد لی ہے۔ بروس پرے کا کہنا ہے کہ غزل میں بھی اسی طرح کا ربط اور اختتامی اثر تلاش کرنا ممکن ہے جو مغربی نظم کا خاصہ ہے۔ اُنھوں نے میر کی بعض غزلوں کا تجزیہ کر کے دکھایا ہے کہ شروع کے اشعار کس طرح آخر کے اشعار کی طرف اشارہ کرتے معلوم ہوتے ہیں۔ یہ بحث دلچسپ ہے لیکن اس کی درستی میں شبہ ہے، کیونکہ غزل کی بنیادی صفت ہی یہی ہے کہ اس کا آغاز اور انجام دونوں یک لخت ہوں۔ بہر حال، اس طرح کے مطالعوں سے یہ تو ثابت ہوتا ہی ہے کہ غزل میں طرح طرح کی ہیئتی تشریحات کی گنجائش ہے۔

9.3 غزل کے بارے میں یہ بات مانی ہوئی ہے کہ اس کا ہر شعر ایک مکمل وحدت اور بہ لحاظ خیال و موضوع مکمل ہوتا ہے۔ ایک شعر سیاست پر ہو سکتا ہے، ایک فلسفہ پر۔

ایک عشق پر۔ ایک اپنی ذات پر۔ غرض کہ خیال وموضوع کے تسلسل کی تمام اشعار میں شرط لازمی نہیں۔

9.4 بعض لوگ کہتے ہیں کہ غزل کا ایک مخصوص مزاج ہے، جو تمام اشعار میں ہونا چاہیے اور وہ ہے داخلیت۔ یہ درست ہے کہ غزل کو ہم کسی موضوع میں قید نہیں کرسکتے۔ حسن وعشق، دنیا کی بے ثباتی، سماجی مسائل، غرض کہ ہر قسم کا خیال مختلف اشعار میں بیان کیا جاسکتا ہے تاہم ان سب کو داخلی رنگ ہی میں پیش کیا جانا چاہیے اور یہ تب ہی ممکن ہے جب کہ شاعر زندگی کے تمام تر خارجی مظاہر کو اپنی فکر اور ذات کا جزو بنالے۔ اِسے ہم غزل کی کیفیت کا نام دے سکتے ہیں۔ یہ کہنا غلط ہے کہ غزل کے تمام اشعار خیال کے لحاظ سے منتشر ہونے کے باوجود ایک ہی ذہنی رو اور کیفیت کے دھاگے میں پروئے ہوئے ہوتے ہیں۔ لیکن عام طور پر غزلوں میں (خاص کر جدید غزلوں میں) تاثر کی وحدت اکثر نظر آتی ہے۔ بہرحال یہ بات جان لینا چاہیے کہ غزل کے اشعار کا متفرق اور غیر مربوط ہونا غزل کی بہت بڑی خوبی ہے۔

9.5 غزل کے ایک شعر کے دو ہی مصرعوں میں چونکہ ایک مکمل اور بڑے سے بڑا خیال پیش کردیا جاتا ہے اس لیے اس کی اہم صنفی خصوصیت ہے ایجاز واختصار۔ یعنی کم سے کم الفاظ میں بڑی سے بڑی بات کہہ دی جائے۔ اس کے لیے شاعر کا قادرالکلام ہونا ضروری ہے۔ اسی لیے غزل کا شاعر علامتوں، کنایوں، استعاروں، تشبیہوں اور صنائع بدائع کا اپنے اشعار میں کثرت سے استعمال کرتا ہے اور ایجاز واختصار سے بھی زیادہ اہم صفت یہ ہے کہ شعر کے دونوں مصرعے آپس میں پوری طرح گتھے ہوئے ہوں اور ایک لفظ دوسرے لفظ کی طرف اشارہ کرتا ہو۔

9.6 یہ صحیح ہے کہ غزل تسلسلِ خیال کا عموماً بار نہیں اُٹھاتی۔ لیکن ایسا بھی نہیں ہے کہ غزل کی صنف میں تسلسلِ خیال بالکل شئے ممنوعہ ہو۔ یہ درست کہ نظم اور مسلسل غزل میں بہت باریک اور نازک فرق ہے۔ ایک پھوہڑ اور بے مغز شاعر تو ضرور موضوعی تسلسل کی وجہ سے غزل کو نظم کے دائرے میں لے آسکتا ہے۔ لیکن ایک سچا اور قادرالکلام شاعر، جو جذبہ واحساس کو خالص داخلی اظہار دے سکتا ہے، وہ فکر وخیال کے تسلسل کے باوجود اپنی تخلیق کو غزل کے مخصوص دائرے سے باہر نہیں آنے دیتا۔

چناں چہ اردو میں اس نوع کی چند عمدہ مسلسل غزلیں بھی موجود ہیں۔

10 ریختی: اردو میں مروج تقریباً تمام اصناف سخن اور شعری ہیئتیں، فارسی شاعری سے درآمد کی گئیں۔ ریختی ایک ایسی صنف ہے جو صرف اردو شاعری میں ملتی ہے۔ اردو زبان کا ایک نام ریختہ بھی رہا ہے۔ اس کی مناسبت سے جو غزلیں عورتوں کی زبان، عورتوں کے الفاظ، عورتوں کے لب و لہجے اور عورتوں کی طرف سے خطاب کے انداز میں کہی گئیں، اُنھیں اصطلاحاً ریختی کہا گیا اور یوں بجا طور پر یہ شعری اصطلاح، ریختہ کی تانیث ہے۔ اس سے یہ غلط فہمی بھی نہ ہونی چاہیے کہ عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کا نام ریختی ہے۔ ڈاکٹر گیان چند کے مطابق ریختی میں عورت کی طرف سے اظہارِ عشق کے سوا درج ذیل خصوصیات کا ہونا لازمی ہے:

10.1 عشق کے بجائے ہوس کا بیان، جنسی فعل اور جنسی بدعنوانیوں پر توجہ مرکوز رکھنا۔

10.2 مستورات کی رسوم، توہمات اور رشتوں کا قرار واقعی بیان۔

10.3 عورتوں کے مخصوص روزمرہ اور محاوروں کا بیان، اس بارے میں یہاں تک تقید ہے کہ ریختی میں صنف قصیدہ کے علاوہ فارسی عطف و اضافت کو قطعاً بار نہیں کیونکہ عورتوں کی روزانہ گفتگو میں اُن کا استعمال نہیں ہوتا۔

10.4 یہ بات پوری طرح درست نہیں کہ ریختی میں ''جنسی فعل اور جنسی بدعنوانیوں'' پر توجہ مرکوز ہوتی ہے۔ لیکن یہ کہا جاسکتا ہے کہ ریختی کی فضا میں کچھ جنسیت Eroticism ضرور ملتی ہے اور یہ اس کی خوبی ہے۔

10.5 اگرچہ حسن کے خارجی مظاہر کے بیان سے لکھنوی دبستان کی غزل عاری نہیں تاہم بالعموم غزل میں عورتوں کے ناک نقشے، کنگھی چوٹی اور اُن کے لباس اور سامانِ آرائش کا بیان مستحسن نہیں سمجھا گیا مگر ریختی میں یہی لوازمات اس صنف کا حسن سمجھے گئے اور بقول ڈاکٹر گیان چند اس سے ایک فائدہ بھی ہوا کہ ''اگلے زمانے کے گھریلو ساز و سامان کی ایسی تفصیلیں محفوظ ہوگئی ہیں، جو اَب معدوم ہوتی جارہی ہیں''۔ ریختی میں اشعار چونکہ عورت کی زبان سے ادا کیے جاتے ہیں، اس لیے اس صنف میں وہ ساری لفظیات، جو ایک مخصوص عہد اور مخصوص معاشرے کے روزمرّہ اور محاوروں پر مبنی ہے، داخل ہوگئی ہے، اور اس طرح ہمارا شعری لفظی خزانہ بڑھا ضروری ہے، باوجودیکہ اس خزانے میں مبتذل اور سوقیانہ الفاظ بھی موجود ہیں، یہ

لفظی خزانہ بھی اس صنف کی ایک امتیازی خصوصیت اور اس کی صنفی شناخت کا ایک اہم وسیلہ ہے۔

11 ہزل: غزل کی ہیئت میں ریختی کے علاوہ ایک اور اسلوب اردو شاعری میں مروج رہا، جسے اصطلاحاً "ہزل" کہا جاتا ہے۔ موضوع، خیالات، جذبات اور محسوسات کے لحاظ سے غزل لطافت و طہارت اور متانت و فطانت کی علمبردار ہے، جب کہ "ہزل" غزل کی ہیئت میں سوقیانہ، عامیانہ اور مبتذل خیالات و افکار کے اظہار کا نام ہے۔ ہزل میں مزاح کی چاشنی ہوتی ضرور ہے لیکن اس سے کوئی لطیف احساس نہیں پیدا ہوتا، ایک طرح سے دیکھا جائے تو ہزل کا مزاح کثیف ہے۔ ریختی اور ہزل میں بس یہی ایک فرق ہے کہ ریختی کا لب و لہجہ اور انداز تخاطب زنانہ ہے جب کہ ہزل کا متکلم عام طور پر خود کو مرد فرض کرتا ہے اور عورتوں کی زبان نہیں استعمال کرتا یا بہت کم استعمال کرتا ہے۔

12 رُباعی: رباعی ایک چھوٹی سی لیکن اہم صنف ہے۔ یہ عام طور پر فلسفیانہ، اخلاقی، تفکیری اور کبھی کبھی عشقیہ مضامین پر مبنی ہوتی ہے، لیکن اس کا عام رنگ وہ ہوتا ہے جسے انگریزی میں Lyrical کہتے ہیں۔ یعنی یہ خطابیہ اور اصلاحی انداز سے گریز کرتی ہے۔ رباعی کی سب سے آسان چیز اس کی ہیئت ہے۔ اس کی صوری ہیئت میں کوئی منفرد اور انوکھی چیز نہیں ہے۔ چار مصرعوں پر مشتمل یہ صنف غزل کے دو شعروں سے مشابہ ہے۔ البتہ اس کی اندرونی ہیئت، جس کا تعلق خاص عروض سے ہے، اس کی شناخت کا خاص وسیلہ ہے۔ رباعی کے 24 وزن مخصوص ہیں (ان کی تفصیل کے لیے دیکھیے باب ششم)۔ رباعی کی بحر عام طور پر مشکل سمجھی جاتی ہے اس لیے کثیر تعداد میں رباعیاں نہیں کہی گئیں۔ لیکن یہ ہر عہد میں مقبول اور محترم رہی، چناں چہ ہر بڑے شاعر نے تھوڑی بہت رباعیاں ضرور کہی ہیں۔ قدما میں جعفر حسرت لکھنوی اور ہمارے زمانے میں امجد حیدرآبادی اور جگت موہن لعل رواں نے صرف رباعیاں کہیں۔ عہد حاضر میں جن لوگوں نے رباعیاں کثرت سے کہی ہیں ان میں جوش، یگانہ، فراق اور عبدالعزیز خالد کے نام نمایاں ہیں۔ جدید شعرا نے بھی رباعی کی طرف توجہ کی ہے اور مظفر حنفی، کمار پاشی، شمس الرحمٰن فاروقی، مخمور سعیدی، سلطان اختر، باقر مہدی وغیرہ نے رباعیاں کہی ہیں۔

12.1 رباعی عربی زبان کا لفظ ہے جس کے معنی ہیں "چار چار"۔ اصطلاحاً اس سے وہ شعری ہیئت مراد ہے، جو چار مصرعوں پر مبنی ہو، اور فکر و خیال کے لحاظ سے مکمل ہو۔ رباعی کے چاروں مصرعوں میں خیال مربوط و مسلسل ہوتا ہے اور آخری مصرعے میں خیال کی

تکمیل ہوتی ہے۔ اس کے پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور تیسرا بے قافیہ۔ تیسرے مصرعے میں بھی قافیہ لانا عیب نہیں ہے بلکہ بعض لوگوں نے تو اسے مستحسن قرار دیا ہے۔ رباعی کے قافیے مردف بھی ہوسکتے ہیں اور غیر مردف بھی۔

12.2 رباعی کے پہلے، دوسرے اور چوتھے مصرعے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے اصطلاحاً مصرع کہلاتے ہیں اور تیسرا، قافیہ نہ ہونے کے سبب خصّی کہا جاتا ہے۔ ایسی رباعی جس کے چاروں مصرعے مقفّیٰ ہوتے ہیں غیر خصّی کہلاتی ہے۔

12.3 رباعی کا ابتدائی نام ترانہ بھی تھا۔ ایک مطلع اور ایک شعر (یعنی دو ابیات) کی وجہ سے اس صنف کا نام دو بیتی بھی رہا ہے۔ یہ صنف چار مصرعوں کے سبب چہار مصراعی بھی کہلائی ہے۔ لیکن ترانہ اور دو بیتی اصلاً اس بحر میں نہیں لکھے جاتے تھے جو اب رباعی کے لیے مخصوص ہے۔

13 مرثیہ: مرثیے کی صنفی شناخت خالص طور پر موضوع پر مبنی ہے۔ یہ درست ہے کہ انیس اور دبیر کے مراثی کی مقبولیت کی وجہ سے مسدس کی ہیئت اس کی پہچان میں داخل ہوگئی، لیکن شروع میں اس کی کوئی مخصوص ہیئت نہیں تھی اور یہ صنف ہیئت کے بجائے موضوع ہی پر اپنی شناخت کی اساس رکھتی تھی۔

13.1 مرثیہ عربی کا لفظ ہے جو لفظ "رثی" سے مشتق ہے۔ "رثی" کے معنی ہیں "مردے پر رونا اور آہ وزاری کرنا"۔ یہ صنف عربی شاعری میں رائج تھی اور اپنے عزیزوں اور بزرگ و برگزیدہ ہستیوں کے انتقال پر رنج والم کے جذبات سے لبریز جو اشعار کہے جاتے تھے اُنھیں مرثیہ کہا جاتا تھا۔ لیکن اردو کی حد تک یہ صنف موضوعاتی لحاظ سے واقعاتِ کربلا سے مختص ہوگئی اور اسی مفہوم میں اردو میں رائج ہے، تاہم اردو میں ایسے مرثیوں کی کوئی کمی نہیں جو مختلف لوگوں کی اموات پر اظہارِ غم کے لیے لکھے گئے ہیں۔

13.2 لہٰذا ہم اردو مرثیوں کو بہ آسانی دو حصوں میں تقسیم کرسکتے ہیں (i) وہ مرثیے جو حضرت امام حسینؓ کی شہادت اور واقعاتِ کربلا پر مبنی ہیں (ii) وہ مرثیے جو مختلف مشاہیرِ ملک وقوم کی اموات پر ہیں اور ان دونوں اقسام کے مرثیوں کے لیے اگرچہ "مرثیے" کی

اصطلاح کا اطلاق ہوتا ہے تاہم دوسری قسم کے مرثیوں کو پہلی قسم کے مرثیوں سے علیحدہ کرنے کے لیے "شخصی مرثیہ" کی اصطلاح بھی مروج ہوئی۔

13.3 جیسا کہ کہا گیا کہ مرثیہ کی صنف کے لیے کوئی شعری ہیئت مخصوص نہیں رہی۔ وقت اور زمانے کے ساتھ ساتھ جوں جوں اس صنف کا ارتقا ہوا اس کی تشکیلی ہیئتیں بھی بدلتی رہیں۔ ابتدا مرثیے "دوبیتی" کی ہیئت میں لکھے گئے، جس کی تشکیلی صورت یہ تھی کہ تین مصرعے، بند اور چوتھا ٹیپ کا مصرع کہلاتے تھے۔ ابتدائی زمانے کے مرثیے، غزل، مثنوی اور ترکیب بند وغیرہ کی ہیئتوں میں بھی موجود ہیں۔ سودا نے مخمس کی ہیئت میں ترکیب بند اور ترجیع بند مرثیوں کے علاوہ مسدس، منفردہ، دوازدہ بند اور مستزاد کی ہیئتوں میں بھی مرثیے لکھے ہیں۔ ایک عام خیال یہ ہے کہ مرثیے کے لیے مسدس کی ہیئت جو مخصوص ہوئی ہے اس کی ابتدا سودا سے ہوتی ہے تاہم یہ خیال اس لیے درست نہیں کہ اس سے قبل دکنی دور کی شاعری میں بالخصوص احمد کے ہاں مرثیوں کے لیے مسدس کی ہیئت ملتی ہے۔ موجودہ عہد میں بھی مرثیہ مسدس کی ہیئت کا پوری طرح پابند نہیں رہا۔ غالب نے مرثیۂ عارف غزل اور حالی نے مرثیۂ غالب، ترکیب بند کی ہیئتوں میں لکھ کر مسدس ہیئت سے گریز کا آغاز کر دیا تھا۔ عزیز لکھنوی، محمد علی جوہر، سیماب اکبرآبادی اور حفیظ جالندھری وغیرہ نے مرثیوں کے لیے غزل، قطعہ، رباعی اور مخمس کی ہیئتیں اختیار کیں۔ ان مثالوں سے ظاہر ہے کہ مرثیہ ہیئت کی بنا پر نہیں بلکہ اپنے محدود و مخصوص موضوع کی بنا پر صنفی شناخت رکھتا ہے۔

13.4 مرثیے کے اجزائے ترکیبی حسب ذیل ہیں:

چہرہ، سراپا، رخصت، آمد، رجز، رزم، شہادت، بین۔ مرثیے کے یہ ترکیبی عناصر میر ضمیر کے قائم کردہ ہیں تاہم تمام مرثیوں میں ان کی پابندی لازماً نہیں ملتی یہاں تک کہ میر انیس اور دبیر نے بھی ان کی پوری طرح پیروی نہیں کی۔

13.5 واقعات کربلا کے علاوہ جو مرثیے کسی شخص کی موت پر اظہارِ غم کرنے کے لیے لکھے جاتے ہیں اُنھیں کربلائی مرثیوں سے الگ کرنے کے لیے 'شخصی مرثیے' کہا جاتا ہے۔ اردو میں اس نوع کے مرثیوں کی بھی کمی نہیں۔ کربلائی مرثیوں کے لیے مسدس کی ہیئت پسندیدہ اور مقبول بھی ہوئی لیکن شخصی مرثیوں کے لیے کسی ہیئت کی تخصیص

نہیں۔ غالب نے مرثیۂ عارف غزل میں، مومن نے اپنی معشوقہ کا مرثیہ ترکیب بند میں، حالی نے مرثیۂ غالب ترکیب بند میں، اقبال نے اپنی والدہ کا مرثیہ مثنوی کی ہیئت میں لکھا۔ چکبست نے اکثر مرثیے مسدس میں لکھے۔ صفی لکھنوی کا مرثیۂ حالی مسدس کی ہیئت میں لیکن چھوٹی بحر میں ہے۔ شخصی مرثیوں میں بھی مرنے والے کے اوصاف حمیدہ کا ذکر اور اُسے عقیدت مندانہ خراج پیش کیا جاتا ہے۔ ''شخصی مرثیے'' کی اصطلاح آج کل رائج نہیں ہے اور ''مرثیہ'' اپنے سیاق وسباق کے اعتبار سے ''شخصی'' یا ''کربلائی'' کہا جاتا ہے۔ بلکہ عام طور پر یوں کہتے ہیں کہ مثلاً وحید اختر نے حضرت علی اصغر پر مرثیہ لکھا ہے اور مثلاً صفی لکھنوی نے حالی کا مرثیہ لکھا ہے۔ یعنی جو مرثیے کربلا کے واقعات سے متعلق ہیں ان کے لیے ''پر'' اور دوسری طرح کے مراثی کے لیے ''کا'' کی علامت استعمال ہوتی ہے۔ اس سے اندازہ ہوتا ہے کہ کربلائی واقعات پر مراثی کے بارے میں گفتگو کرتے وقت ہمارے ذہن میں کربلائی کرداروں سے زیادہ وہ سارا المیہ ہوتا ہے جو کربلا میں آلِ رسولؐ پر گزرا۔ دوسرے موضوعات پر لکھے ہوئے مراثی میں شخصی حوالہ زیادہ فوری ہوتا ہے۔ لہٰذا کربلائی مراثی کا ذکر کرتے وقت ہم ''مرثیہ'' کا تصور ایک ایسی صنف کے طور پر کرتے ہیں جو محض کربلا کے واقعات سے متعلق ہے۔

14 واسوخت: واسوخت اس لحاظ سے ایک دلچسپ صنف ہے کہ اس میں غزل کے روایتی عاشق کی نیازمندی اور خودسپردگی کے بجائے اس کے پندار وخودداری کا اظہار ہوتا ہے۔ اس اصطلاح کا ایک ایسی شعری تخلیق پر اطلاق کیا جاتا ہے جس میں عاشق، معشوق سے نہ صرف بے پروائی، بے التفاتی اور بے زاری برتتا ہوا نظر آتا ہے بلکہ وہ اُسے کھری کھری اور جلی کٹی بھی سناتا ہے۔ صاف گوئی اور جرأت اظہار کی وجہ سے عاشق کی سیرت چمک اُٹھنے کے اس صنف میں خاصے امکانات تھے مگر یہ صنف مبتذل اور عامیانہ خیالات سے آگے نہیں بڑھ سکی۔ واسوخت میں عاشق، محبوب کو کھلے لفظوں میں یہ باور کرانے کی کوشش کرتا ہے کہ تمھارے حسن کی جو کچھ بھی قدر و قیمت اور حیثیت ہے وہ ہمارے عشق ہی کی بدولت ہے ورنہ ہمارا عشق اگر ایک اٹل حقیقت نہ ہو تو تمھاری اہمیت ہی کیا ہے؟

14.1 ایسا لگتا ہے کہ ''واسوخت'' کا لفظ ''واسوختن'' سے مشتق ہے اور جس کے اصطلاحی

معنی یہ ہیں کہ عاشق اپنے معشوق سے اُکتا کر اس کی طرف سے منہ موڑ لے۔ واسوخت اگرچہ ازخود ایک محدود صنف ہے، لیکن اس کی یہ تعریف اُسے اور زیادہ محدود کردیتی ہے۔ واسوخت کا دائرۂ عمل بہ حیثیت ایک صنفِ سخن کے بہرحال اس تعریف سے قدرے وسیع ہے۔ ڈاکٹر ابو محمد سحر کے الفاظ میں واسوخت کی صحیح تعریف یوں ہے:

> "واسوخت وہ صنفِ سخن ہے جس میں عاشق، معشوق کی تلون مزاجی، کج ادائی اور ہرجائی پن سے تنگ آکر اس کو جلی کٹی سناتا ہے اور غم و غصے کے عالم میں کسی دوسرے معشوق سے محبت کرنے کی دھمکی دیتا ہے۔ معشوق اس سے سراسیمہ ہوکر عاشق سے ازسرِنو قول و قرار کرتا ہے اور عاشق و معشوق کے درمیان صلح صفائی ہوجاتی ہے"۔

14.2 ابتداً واسوخت مثمن (یعنی آٹھ مصرعے) کی ہیئت میں لکھے جاتے تھے۔ ہر بند کے اولین چھ مصرعے ہم قافیہ ہوتے تھے اور ٹیپ کا شعر کسی اور قافیے میں ہوتا تھا۔ کہا جاتا ہے کہ میر نے اس ہیئت سے انحراف کرتے ہوئے واسوخت کے لیے مسدس (چھے مصرعے) کی ہیئت اختیار کی۔ میر کے بعد مسدس اس صنف کے لیے ایک معیاری ہیئت سمجھی جاتی رہی۔ مگر پھر بھی مسدس ہی اس کی ہیئتی شناخت نہ بنا، کیونکہ آتش، مومن اور فیض نے دوسری ہیئتوں میں بھی واسوخت لکھے۔

15 شہر آشوب: یہ وہ صنفِ سخن ہے جس میں بربادیوں اور تباہ کاریوں کا ذکر نہایت دردمندی کے ساتھ کیا جاتا ہے۔ یہ بربادی کسی شہر، ملک اور خطے کی بھی ہوسکتی ہے، کسی عہد کی بھی، کسی معاشرے اور جماعت کی بھی۔ بے بسی، پستی اور مفلوک الحالی اس کے موضوعات ہیں۔ شہر آشوب کی صنفی شناخت اس کے مخصوص موضوع کی بنا پر ہوتی ہے، اس کے لیے کوئی ہیئت مختص نہیں کی گئی۔ شہر آشوب غزل کی ہیئت میں بھی لکھے گئے اور مثنوی، مخمس اور مسدس کی ہیئتوں میں بھی۔ ہمارے ہاں چونکہ اقسامِ شعر کی شناخت میں ہیئت ہی کو زیادہ تر اساس بنایا گیا ہے، اس لیے کبھی کبھی بڑی اُلجھن پیدا ہوجاتی ہے۔ مثلاً حاتم کا ایک شہر آشوب ہے، جس میں اُس زمانے کے انتشار، رئیسوں کی مفلوک الحالی اور تنخواہ داروں کو تنخواہ کے نہ ملنے اور اُن کی غربت بھری زندگی کے مرقعے کھینچے گئے ہیں

اور یہ غزل کی ہیئت میں ہے، اس لیے اُسے قصیدہ بھی کہا گیا ہے۔ موضوع کے لحاظ سے یہ شہر آشوب ہے اور ہیئت کے لحاظ سے قصیدہ۔ ایک صنف کے دو نام بہر حال نہیں ہو سکتے۔ اس کے برعکس نظیر اکبر آبادی کا شہر آشوب مسدس کی ہیئت میں ہے اور شہر آشوب کہلاتا ہے، 'مسدسِ حالی' کی طرح کوئی اسے 'مسدسِ نظیر' نہیں کہتا۔ یہاں ہیئت کے بجائے موضوع اس کی شناخت بنا۔ حاتم کے مذکورہ شہر آشوب اور نظیر اکبر آبادی کے شہر آشوب کی ہیئتوں کے اختلاف کی وجہ سے یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اس کی صنفی شناخت موضوع پر مبنی ہونی چاہیے یا ہیئت پر۔ اور اگر بالفرض ہیئت پر مبنی ہو تو کس ہیئت پر۔ غزل (یا قصیدہ) پر یا مسدس پر۔ اس صنف کے معاملے میں ہیئت کا اصول کام نہیں دے سکتا۔ لہٰذا اس کی شناخت کے لیے اساس صرف موضوع ہی بنے گا۔

وہ اصناف جن کے موضوعات اور ہیئتیں مخصوص نہیں:

16 نظم: ہماری کلاسکی تنقید میں 'نظم' سے مراد جملہ شاعری لی گئی ہے۔ لہٰذا بلاغت کی دستیاب کتابوں میں یہ لفظ اُنھیں معنوں میں استعمال ہوا ہے۔ لیکن یہاں ہماری مراد صرف وہ مخصوص صنف سخن ہے جسے ہم بالعموم غزل کے مقابلے پر رکھتے ہیں۔ غزل کی ہیئت مخصوص ہوتی ہے۔ نظم کی نہیں۔ غزل کے اشعار میں باہمی تسلسل نہیں ہوتا لیکن نظم کے اشعار ایک دوسرے سے پیوست ہوتے ہیں۔ لہٰذا نظم وہ صنفِ سخن ہے جس کی مثالیں قلی قطب شاہ سے لے کر عہدِ جدید تک کثرت سے ملتی ہیں۔ نظم ایک نہایت بسیط و وسیع اصطلاح ہے۔ اس کی وسعت یہاں تک تو ہو سکتی ہے کہ اصناف سخن میں سے غزل کو منہا کر کے تمام اصناف مثلاً قصیدہ، مرثیہ، واسوخت، شہر آشوب اور مثنوی کو اس میں شامل کر لیا جائے یعنی وہ ساری اصناف جو خیال کی ریزہ کاری پر نہیں خیال و فکر کی شیرازہ بندی، تسلسل اور ربط پر مبنی ہیں۔ مگر چونکہ ہم نے بعض اصناف کو ان کی ہیئتی موضوعی اور موضوعی حیثیت کی وجہ سے الگ الگ اصناف مانا ہے، اس لیے یہاں وہ نظم کے دائرے سے نکل جاتی ہیں اور نظم محدود ترین دائرے میں صرف اُس قسم کی شاعری سے مراد ہے جو اصولاً نہ غزل ہے، نہ مثنوی، نہ قصیدہ، نہ مرثیہ، نہ شہر آشوب، نہ واسوخت، نہ رباعی۔ اس صنف کا زیادہ صحیح تصور جدید تناظر میں واضح ہوگا۔

16.1 جدید شاعری بالعموم دو حصوں میں منقسم ہے، غزل اور نظم۔ ایک مخصوص صنف سخن کی حیثیت سے صنف نظم نظیر اکبر آبادی کی شاعری میں نظر آتی ہے اور حالی کے زمانے سے اس کی روایت کا استحکام ہوتا ہے۔ حالانکہ یہ نظیر کے ہاں بہت پہلے سے موجود تھی۔ محمد قلی قطب شاہ کا ذکر ہو چکا ہے۔ ولی نے بھی کئی نظمیں کہی ہیں۔ گمان غالب

ہے کہ اس زمانے میں ان کو اکثر ہیئت کے اعتبار سے مخمس، ترکیب بند، مسدس وغیرہ
کہتے ہوں گے۔ زندگی کا ہر واقعہ، ہر واردات، ہر مظہر، ہر رنگ اس کا موضوع ہے۔
لہٰذا یہ صنف موضوعی صنف بھی نہیں، اسی طرح کوئی مخصوص ہیئت بھی نہیں، یہ قدیم
زمانے سے مختلف ہیئتوں میں پیش کی جاتی رہی ہے۔ مسمط کی جملہ ہیئتوں میں،
مثنوی میں، غزل میں اور انگریزی شعر و ادب کے اثر سے بلینک ورس یعنی نظمِ معرّیٰ
اور فری ورس یعنی آزاد نظم کی ہیئتوں میں اس صنف کی تخلیق ہوئی ہے۔

17 گیت: اردو شاعری کا بیشتر سرمایہ چونکہ فارسی اور عربی سے حاصل ہوا ہے، اس لیے بلاغت کی کتابوں میں اس صنفِ سخن کا، جو ہندی الاصل ہے، ذکر نہیں ملتا۔ اردو میں گیت ہندی شاعری کے اثر سے داخل ہوا۔ ہماری شعری اصناف میں اس کا ذکر کم از کم آج کے زمانے میں ناگزیر ہے۔ صنف کے لحاظ سے گیت بھی موضوعات کا تنوع رکھتا ہے، اس لیے نظم کی طرح اسے بھی کسی خاص موضوع سے نہیں باندھا جاسکتا۔ گیت کا مزاج اُن کیفیات کا آئینہ دار ہے جنھیں نسوانی کہا جاتا ہے۔ محبت اور نغمگی کا سنگم اسی صنفِ سخن میں پوری لطافت کے ساتھ ہوا۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو گیت کی صنف دراصل موسیقی کا ایک صوتی اسلوب ہے۔ اس لیے اس کے بین السطور کم و بیش وہ ساری خصوصیات، جو موسیقی سے تعلق رکھتی ہیں، جمع ہوجاتی ہیں، مثلاً ترنم اور لَے اور جھنکار اور تھاپ وغیرہ۔ اور یوں گیت پڑھنے سے زیادہ سننے کی چیز بن جاتی ہے۔

17.1 لیکن چونکہ گیت کے لیے کوئی ہیئت نہ مخصوص رہی ہے اور نہ ہے اس لیے یہ صنف نہ اپنے موضوع سے پہچانی جاتی ہے اور نہ کسی ہیئت سے، بلکہ اس کی شناخت اُس مخصوص تمدنی اور تہذیبی مزاج سے ہوتی ہے جسے ہم بجا طور پر دیسی مزاج قرار دے سکتے ہیں۔ زیادہ سے زیادہ یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہمارے زیادہ تر گیت ہندی یا ہندی الاصل بحروں میں لکھے گئے ہیں۔

18 شعری ہیئتیں: شعری اظہار کی وہ شکلیں، جو صنف قرار نہیں پاتیں، اُنھیں ہم محض شعری ہیئت ہی کہہ سکتے ہیں، کیونکہ اُن کی صرف ایک ہی شناخت ہے اور وہ ہے ان کی ظاہری صورت۔ اس ظاہری صورت کا استعمال اُن اصناف کے لیے کیا جاسکتا ہے جو موضوع یا مزاج سے پہچانی جاتی ہیں۔

18.1 ترکیب بند: اس ہیئت کا نظام قافیہ و مصرع غزل کی ہیئت کے مطابق ہوتا ہے۔

اوّلین چند اشعار غزل ہی کی طرح ہوتے ہیں جن کی کم سے کم تعداد پانچ اور زیادہ سے زیادہ گیارہ ہونی چاہیے۔ ان اشعار کے بعد ایک شعر جو اسی بحر میں ہوتا ہے، کسی دوسرے قافیے میں لایا جاتا ہے۔ اس طرح اس ہیئت کا یہ ایک بند تشکیل ہوا۔ اسی اصول پر باقی کے تمام بند تعمیر کیے جاتے ہیں۔

18.2 ترجیع بند: ترجیع کے لغوی معنی ہیں "لوٹانا" لہٰذا ترجیع بند کی تشکیلی ہیئت ترکیب بند سے اِن معنوں میں مختلف ہے کہ ترکیب بند کے ہر بند کا ٹیپ کا شعر مختلف ہوتا ہے جب کہ ترجیع بند میں پہلے بند کا ٹیپ کا شعر باقی تمام بندوں میں اِس طرح دُہرایا جاتا ہے کہ وہ معنوی طور پر بند کے تمام اشعار سے جڑا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس کے علاوہ ترکیب بند اور ترجیع بند کی ہیئتوں میں کوئی فرق نہیں۔ ترکیب بند کی طرح ترجیع بند کے بھی ہر بند کے اشعار کی تعداد یکساں ہوتی ہے۔ اکثر یہ بھی ہوتا ہے کہ ترجیع بند کے آخر میں ٹیپ کے شعر کے بجائے محض ایک ہی مصرع لایا جاتا ہے۔

18.3 مستزاد: لغوی اعتبار سے 'مستزاد' کے معنی ہیں "زیادہ کی گئی چیز"۔ اصطلاحاً یہ وہ الفاظ ہیں جو غزل، رباعی یا نظم وغیرہ کے مصرعوں میں بڑھا دیے جاتے ہیں۔ کسی دوسری ہیئت پر مستزاد کا اضافہ اس طرح ہوتا ہے کہ مصرعے یا شعر کے آخر میں کچھ موزوں فقرے متصل کر دیے جائیں۔ مستزاد کے لیے مثنوی یا رباعی کی طرح کوئی بحر یا بحریں مقرر نہیں اسے ہر بحر میں کہا جا سکتا ہے۔ عموماً ہوتا یہ ہے کہ جس بحر میں نظم یا غزل ہے، اُس کے مصرعوں پر اضافہ کردہ مستزادی فقرے، اُسی بحر میں ہوتے ہیں۔ لیکن یہ کوئی سخت گیر اصول نہیں ہے۔ کبھی یہ بھی ہوتا ہے کہ نظم یا غزل کا مصرع کسی اور بحر میں ہے اور مستزادی فقرہ کسی اور بحر میں۔ بعضوں کا خیال یہ بھی ہے کہ مستزادی فقرہ رباعی کے وزن میں ہو لیکن اردو فارسی کے قدیم شعرا کا عمل اکثر اس اصول کی نفی کرتا ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی نے اپنی مستزاد رباعیوں میں رباعی کے وزن کا لحاظ رکھا ہے۔ اسی طرح مستزادی فقرے کے قافیے نظم یا غزل کے قافیوں کے ہم قافیہ ہو بھی سکتے ہیں اور نہیں بھی ہو سکتے۔ اس معاملے میں کسی اصول پر سختی نہیں برتی گئی۔

18.3.1 مستزاد دو قسم کا ہوتا ہے۔ اول: مستزاد عارض۔ اس میں مستزادی فقرہ اصل

شعر کے مضمون و مفہوم سے اس طرح پیوست نہیں ہوتا کہ اگر وہ حذف کر دیا جائے تو کلام نامکمل رہ جائے۔ دوم، مستزاد لازم۔ اس میں اضافہ کردہ فقرہ یا ٹکڑا اصل شعر کے مفہوم کو مکمل کرنے کے لیے ضروری ہوتا ہے۔ مستزاد ٹکڑے میں کتنے الفاظ ہوں، اس کی بھی کوئی قید نہیں لیکن ظاہر ہے کہ مستزاد ٹکڑا، اصل مصرعے سے کچھ چھوٹا ہی ہوگا۔

18.4 قطعہ: موضوعاتی سطح پر ہم قطعے کو صنف سخن نہیں کہہ سکتے، اس کی ہیئت بھی کوئی بہت زیادہ منفرد نوعیت کی نہیں۔ یہ قصیدہ اور غزل کی طرح ہے، اس فرق کے ساتھ کہ غزل یا قصیدے کی مانند اس میں مطلع نہیں ہوتا۔ اس میں مقطع ہونا بھی شرط نہیں، لیکن مطلع تو ہرگز نہیں ہوتا۔ اس کے قافیے کا تعین پہلے شعر کے مصرع ثانی سے ہوتا ہے۔ یعنی آگے آنے والے تمام اشعار کے ثانی مصرعے شعر کے مصرع ثانی کے ہم قافیہ ہوں گے۔ قصیدہ اور غزل میں مطلعے کے ماسوا یہی ہیئت استعمال ہوتی ہے۔ غزل سے یہ شعری ہیئت اس لحاظ سے مختلف ہے کہ قطعہ متحد المعنی ہوتا ہے۔ یعنی قطعہ کسی ایک ہی مضمون یا خیال پر مبنی ہوتا ہے اور نظم کی طرح مسلسل ہوتا ہے۔ یہ چیز مسلسل غزل سے بھی ان معنوں میں مختلف ہے کہ مسلسل غزل میں مطلعے کا اہتمام ہوتا ہے اور غزل میں معنوی تسلسل کے باوجود ہر شعر میں مضمون مکمل ہوسکتا ہے جب کہ قطعے کا ایک شعر تکمیل معنی کی خاطر نہ صرف اس کے بعد آنے والے شعر بلکہ تمام اشعار کا محتاج ہوتا ہے۔ قطعے کے اشعار کی کوئی تعداد مقرر نہیں تاہم کم از کم دو اشعار ہونے لازمی ہیں۔ ایسے دو اشعار جو کسی مخصوص وزن کے لحاظ سے رباعی نہیں ہیں اور معنی کی تکمیل کرتے ہیں، اصطلاحاً قطعہ کہلائیں گے۔ قطعہ الگ سے بھی لکھا جاسکتا ہے اور کسی غزل کا حصہ بھی ہوسکتا ہے۔ عربی شاعری میں قطعہ ایک مستقل صنفِ سخن تھا، ہمارے یہاں بھی اسے ایک مستقل ہیئت تو کہہ ہی سکتے ہیں۔ عباسی عہد کی اولین صدیوں میں قطعہ نے قصیدے سے زیادہ مقبولیت حاصل کرلی تھی۔

18.5 مسمط: "مسمط" ایک عربی لفظ ہے اور "تسمیط" سے نکلا ہے جس کے لغوی معنی ہیں "موتی پرونا"۔ شعری اصطلاح میں یہ ایک ایسی نظم ہے جو بہ لحاظ ہیئت مختلف بندوں پر مشتمل ہوتی ہے۔ اس کا تشکیلی نظام یہ ہے کہ ہر بند کے سارے مصرعے، آخری

مصرعے کے سوا ہم قافیہ ہوں۔ تمام بندوں کے آخری مصرعوں کا قافیہ پہلے بند کے آخری مصرعے کا ہم قافیہ ہو۔ ہر بند کے قافیے مختلف ہوتے ہیں تاہم اُن کے آخری مصرعے پہلے بند کے آخری مصرعے کے ہم قافیہ ہونے کی وجہ سے پوری نظم (یا تمام بندوں) کو ایک رشتے میں پرو دیتے ہیں، جس سے نظم میں معنوی ربط اور آہنگ برقرار رہتا ہے۔ مسمط میں تمام بندوں کے آخری مصرعوں کا پہلے بند کے آخری مصرعے کا ہم قافیہ ہونا ایک قدیم روایت ہے، جسے یقیناً بعد میں بھی برتا گیا، لیکن وقت کے ساتھ ساتھ شعری ہیئتوں میں جو نت نئے تجربے ہوتے رہے ان کی وجہ سے اس نظام میں بھی تبدیلی آتی رہی اور بعد کے بندوں کے آخری مصرعے پہلے بند کے آخری مصرعے کے قافیائی نظام کے تابع نہیں رہے۔

18.5.1 مصرعوں کی تعداد کے لحاظ سے مسمط کی آٹھ قسمیں ہیں: مثلث، مربع، مخمس، مسدس، مسبع، مثمن، متسع، معشر۔

18.5.2 مثلث میں ہر بند تین مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے بند کے تینوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے تمام بندوں کے اولین دو مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور تیسرا مصرع پہلے بند کے تیسرے مصرعے کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ مثلث کی ایک شکل یہ بھی ہے کہ اس کے ہر بند میں ایک ہی مصرع تیسرے مصرعے کا کام دیتا ہے۔ ایسے مصرعے کو جو ہر بند کے آخر میں دہرایا جائے 'ٹیپ کا مصرع' یا 'مصرع ترجیع' کہتے ہیں۔

18.5.3 مربع: اس کے ہر بند میں چار مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے بند کے چاروں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے بندوں میں شروع کے تین مصرعے ہم قافیہ اور چوتھے کا قافیہ وہی ہوتا ہے جو پہلے یعنی مطلع والے بند کا تھا۔ مربع کی یہ بھی ایک شکل ہے کہ کسی نظم میں ایک ہی قافیے کے چار چار ہم قافیہ مصرعوں کے بند ہوں۔

18.5.4 مخمس: اس کا ہر بند پانچ مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ پہلے بند کے پانچوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے اولین چار مصرعے ہم قافیہ لیکن پانچواں مصرع خلاف قافیہ ہوتا ہے۔ اس کی تکرار بھی

ہوسکتی ہے یا اس کا قافیہ وہی ہوسکتا ہے جو پہلے بند کا ہے۔ اس طرح آخری دو مصرے ترجیع کے طور پر دہرائے جا سکتے ہیں۔

18.5.5 مسدس: مسدس اردو شاعری میں ایک مقبول ترین شعری ہیئت رہی ہے۔ بڑی تعداد میں مرثیے اسی میں لکھے گئے اور بے شمار نظموں کے لیے اس ہیئت کا استعمال کیا گیا۔ مسدس میں چھ مصرعوں کا ایک بند ہوتا ہے۔ پہلے بند میں چھ کے چھ مصرے ہم قافیہ ہوسکتے ہیں لیکن عام طور پر ہر بند میں پہلے چار مصرے ہم قافیہ ہوتے ہیں اور اگلے دو مصرعوں کا قافیہ مختلف ہوتا ہے۔ ان اگلے دو مصرعوں کو بیت کہتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ بیت کے دونوں مصرے بعینہ ہر بند میں دہرائے جائیں۔ ایسے مسدس کو ترجیع بند مسدس کہتے ہیں۔

18.5.6 مسبع: ہر بند سات مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ از روے قاعدہ اس میں بھی مصرعوں کے قافیوں کا وہی سلسلہ ہے جو مسمط کی دیگر شکلوں میں ہے۔ اس میں پہلے بند کے ساتوں مصرے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے چھ مصرے ہم قافیہ ہوتے ہیں لیکن ساتواں مصرع پہلے بند کے مصرعوں کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔

18.5.7 مثمن: ہر بند آٹھ مصرعوں کا ہوتا ہے۔ مصرعوں میں قافیے کی ترتیب حسب معمول وہی ہے جو دیگر ہیئتوں میں مستعمل ہے۔ یعنی پہلے بند کے آٹھ مصرے ہم قافیہ اور بعد میں آنے والے ہر بند کے اوّلین سات مصرے ہم قافیہ ہوتے ہیں، جبکہ آٹھواں مصرع پہلے بند کے قافیوں میں ہوتا ہے۔ اس میں ترجیع یا بیت کی گنجائش رکھی گئی ہے۔

18.5.8 متسع: عربی میں "تسعہ" کے معنی ہیں 'نو'۔ چناں چہ یہ وہ ہیئت ہے جس میں ہر بند نو مصرعوں پر مشتمل ہوتا ہے۔ عام طور پر اس کے پہلے بند کے نو کے نو مصرے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد میں آنے والے ہر بند کے ابتدائی آٹھ مصرے ہم قافیہ اور نواں مصرع خلاف قافیہ ہوتا ہے۔ عموماً نواں مصرع پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔

18.5.9 معشر: عربی میں "عشرہ" "دس" کو کہتے ہیں۔ لہٰذا معشر کے ہر بند میں دس مصرعے ہوتے ہیں۔ پہلے بند کے دسوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ بعد کے بندوں کی ترتیب قوافی دو طرح کی ہے۔ پہلی شکل کے مطابق پہلے بند کے بعد والے بندوں کے ابتدائی نو مصرعے ہم قافیہ اور دسواں مصرعہ پہلے بند کا ہم قافیہ ہوتا ہے۔ دوسری یہ کہ بعد والے بندوں میں ترجیع اور بیت کی بھی گنجائش ہے۔

19 سانیٹ: مغرب میں سانیٹ، غنائی شاعری کی ایک ہیئت ہے، جس میں مصرعوں کی کل تعداد 14 ہوتی ہے۔ اس میں قافیوں کی ترتیب اور بحر ایک مخصوص نظام کی پابند ہے۔ اطالوی لفظ 'سانیتو' سے مشتق اس صنف سخن کی انگریزی شاعری میں تین صورتیں رائج رہی ہیں۔ سانیٹ اردو میں مقبول نہیں ہوا، اگرچہ ہمارے بہت اچھے شعرا نے سانیٹ لکھے۔ سانیٹ کی بنیادی ہیئت یہ ہے کہ اس کے چودہ مصرعے آٹھ اور چھ۔ آٹھ، چار، دو۔ چار، چار، دو۔ چار، چار، چھ میں تقسیم ہو سکتے ہیں۔ اس کے قوافی کی ترتیب بھی مختلف طرح کے سانیٹوں میں مختلف رہی ہے۔

19.1 انگریزی میں سانیٹ کی ہیئت کے لیے آئمبک پنٹا میٹر (Iambic Pentametre) بحر مقرر ہے جس سے مشابہ ہمارا وزن ہوگا مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفا۔ لیکن یہ سانیٹ کے مزاج سے بالکل مطابقت نہیں رکھتا۔ اردو میں کسی ایک بحر کی تخصیص نہیں کی گئی اور مختلف بحروں کو برتا گیا ہے۔ سانیٹ کی مخصوص بحر کے بغیر اس صنف کا تصور محال ہے۔ اس لیے اردو کے سانیٹ مغربی سانیٹوں سے کوئی اصلی علاقہ نہیں رکھتے۔

20 نظم معرا/معریٰ: اردو میں یہ ہیئت انگریزی سے آئی۔ انگریزی میں اس ہیئت کا نام بلینک ورس ہے، اردو میں اسے شروع میں "نظم غیر مقفّیٰ" کہا گیا لیکن بعد میں "نظم معرا" یا "معریٰ" کی اصطلاح رائج ہوئی اور یہی بالاتفاق قبول بھی کی گئی۔ انگریزی میں بلینک ورس کی ہیئت کے لیے بے قافیہ آئمبک پنٹا میٹر بحر مخصوص ہے، مگر اردو میں اس بحر کو پیدا کرنا ممکن نہیں۔ لہٰذا اس میں جو ایک عروضی آزادی تھی (یعنی قافیوں کا نہ ہونا) اس لیے اسے اردو والوں نے قبول کر لیا۔ نظم معرا وہ شعری ہیئت ہے جس میں مصرعوں کے ارکان کی تعداد برابر ہوتی ہے۔ اردو میں قافیہ نہیں ہوتا۔ موٹے طور سے دیکھا جائے تو اس ہیئت کے دو مصرعے ہماری غزل کے کسی ایک شعر (مطلع نہیں) کے مشابہ

فرض کیے جاسکتے ہیں۔

21 آزاد نظم: مغرب سے مستعار لی ہوئی یہ شعری ہیئت اردو میں بہت مقبول ہے۔ انگریزی میں اس کا نام 'فری ورس' ہے۔ ہم نے انگریزی اصطلاح کا لفظی ترجمہ کرکے اردو میں اس کا نام "آزاد نظم" رکھا۔ لیکن ہمارے یہاں آزاد نظم کی ہیئت کچھ پابندیوں کی حامل ضرور ہے۔ آزادی صرف اس طرح برتی گئی کہ مصرعے کے ارکان میں کمی بیشی کردی جاتی ہے اور یوں مصرعوں کی ساخت میں طوالت یا اختصار سے کام لیا جاتا ہے۔ کسی نظم میں جو بھی بحر اختیار کی جاتی ہے، وہ تو بہرحال رہتی ہے، اس میں ارکان کی کمی بیشی مصرعوں کو چھوٹا بڑا کردیتی ہے۔ اردو میں آزاد نظم صحیح معنوں میں آزاد نہیں۔ (یہ آزادی اب نثری نظموں میں برتی جارہی ہے)۔ اتنا ضرور ہے کہ آزاد نظم میں مصرعوں کی ساخت اور اُن کے ارکانِ بحر جذبے یا خیال کے تابع ہوتے ہیں۔ جذبے کی کیفیت و نوعیت کے اعتبار سے جو مصرع طوالت اختیار کرے گا، اس میں ارکانِ بحر کی تعداد زیادہ ہوگی اور جو مصرع چھوٹا ہوگا اس میں ارکانِ بحر کم ہوں گے، یہاں تک کہ بعض مصرعے محض یک رُکنی بھی ہوسکتے ہیں۔ نظم معرا کی طرح آزاد نظم کی ہیئت بھی قافیوں سے آزاد ہوتی ہے، لیکن ایسی بھی مثالیں ہیں ضرور جہاں مصرعوں کے اندر یا آخر میں قافیے کبھی کبھی در آتے ہیں اور ایک وصف اضافی کا کام کرتے ہیں۔

22 ترائیلے: مغرب سے آئی ہوئی ہیئتوں میں سے یہ شعری ہیئت اردو میں نہ بہت رائج ہوئی اور نہ بہت مقبول۔ مگر اس ہیئت میں چونکہ اردو میں بہرحال کچھ نظمیں لکھی ضرور گئی ہیں، اس لیے یہاں اس کا مختصر سا تعارف بے جا بھی نہیں۔ یہ خیال غلط ہے کہ ترائیلے فرانسیسی شاعری کی ایک ہیئت ہے۔ یہ دراصل ایک طرح کا بند ہے اور اس کا صحیح نام ٹرایولٹ (Triolet) ہے۔ یہ بات ضرور ہے کہ اس بند میں کہی ہوئی نظمیں عام طور پر ایک ہی بند پر مشتمل ہوتی ہیں اور اس بند کو فرانسیسی میں زیادہ استعمال کیا گیا۔ پچھلے دو سو برسوں سے یہ بند تقریباً مفقود ہے۔ ترائیلے میں آٹھ مصرعے ہوتے ہیں، لیکن قافیوں کا تنوع نہیں ہوتا۔ محض دو قافیے ہی اس میں استعمال کیے جاتے ہیں۔ ان کی یہ ترتیب ہوتی ہے: الف ب الف الف الف ب الف ب۔ قافیوں کی اس ترتیب سے ہم قافیہ مصرعوں کی یہ صورت سامنے آتی ہے۔ پہلا، تیسرا، چوتھا، پانچواں، ساتواں/ دوسرا، چھٹا، آٹھواں۔

23 ہائیکو یا ہاکو یا ہوکو: یہ مغرب کی نہیں جاپان کی ایک شعری ہیئت ہے لیکن ہم لوگوں نے اسے بھی مغرب ہی سے سیکھا۔ ہائیکو جاپانی شاعری کی ایک مقبول ہیئت ہے جو صرف تین مصرعوں پر مشتمل

ہوتی ہے مگر شرط یہ ہے کہ تینوں مصرعے ملا کر صرف سترہ (17) سالمے یعنی (Syllables) ہوں اور اُن کی ترتیب 4,8,5 ہو، ظاہر ہے کہ ایسی نظم اردو کیا انگریزی میں بھی نہیں ہو سکتی۔ انگریزی ہائیکو بھی بس نام ہی نام کے ہائکو ہیں۔ ہائیکو میں قافیہ نہیں ہوتا اور پوری بات کہنے کے بجائے صرف اشاروں یا نامکمل جملوں سے کام لیا جاتا ہے۔

24 چند شعری اصطلاحیں: شاعری میں مستعمل اصطلاحیں بہت ہیں۔ خاص طور پر صنائع بدائع کے تحت اصطلاحوں کا بہت تنوع نظر آتا ہے لیکن چونکہ وہ اصطلاحیں صنائع بدائع سے متعلق ابواب میں بیان ہو چکی ہیں۔ اس لیے یہاں صرف اُن اصطلاحوں کا مختصر تعارف پیش کیا جائے گا جو نہ صنائع بدائع کے تحت آتی ہیں اور جنھیں ہم نہ صنف کا درجہ دے سکتے ہیں اور نہ اُنھیں شعری ہیئت کہا جاسکتا ہے۔

24.1 تضمین: اس میں شاعر اپنے یا کسی دوسرے شاعر کی نظم یا مصرعے یا شعر پر مصرع یا شعر یا اشعار لگاتا ہے۔ تضمین کا حسن یہ ہے کہ جس شعر یا مصرعے پر تضمین کی جائے اس کے معنی میں کوئی نیا زور پیدا ہو یا معنی کی کوئی نئی جہت سامنے آئے۔

24.1.1 تخمیس: غزل کے ہر شعر پر مزید تین تین مصرعے لگانا خمسہ یا تخمیس کہلاتا ہے۔

24.2 سراپا: یہ ایسے اشعار کا مجموعہ ہے جس میں شاعر معشوق کے حسن کا تفصیلی اور مکمل جزئیات نگاری کے ساتھ بیان کرتا ہے۔ اس میں معشوق کے تمام اعضائے جسمانی کا ذکر سر سے پاؤں تک اس طرح کیا جاتا ہے کہ معشوق کی ایک نہایت دلکش و دل فریب تصویر اُبھر آتی ہے۔ اس میں اس کے لباس کی سج دھج اور آرایش اور قد و قامت کا ذکر بھی شامل ہوتا ہے۔ سراپا کی خوبی یہ ہے کہ سر سے پاؤں تک تمام اعضائے جسم کا ذکر بے تکلف لیکن نفاست سے کیا جائے۔

24.3 بند: نظم کا کوئی حصہ جو ایک اکائی کے طور پر پہچانا جاسکے، بند کہلاتا ہے۔

24.4 بیت: ''بیت'' کو اب ''شعر'' کے معنی میں استعمال کرتے ہیں اور یہ غلط نہیں ہے۔ لیکن خالص اصطلاحی مفہوم میں مثنوی کا ایک شعر 'بیت' کہلاتا ہے۔

24.5 بیت الغزل: (حاصل غزل شاہ بیت): وہ شعر جو کسی غزل کا سب سے اچھا شعر قرار دیا جائے، بیت الغزل یا حاصل غزل کہلاتا ہے۔

24.6 فرد: معنوی لحاظ سے فرد بھی بیت کی طرح ایک شعر کو کہتے ہیں۔ لیکن بیت اور فرد میں اصطلاحی اطلاق کے مطابق یہ فرق ہے کہ فرد وہ شعر ہے جو تنہا کہا گیا ہو، جب کہ بیت کسی بھی صنف کا کوئی ایک شعر ہو سکتا ہے۔ فرد کے سلسلے میں ایک خیال یہ بھی پیش کیا گیا ہے کہ وہ شعر جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہ ہوں، فرد کہلائے گا۔ اس کے لیے یہ دلیل دی جاتی ہے کہ اگر دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوئے تو ایسا شعر مطلع ہوگا، فرد نہ ہوگا۔ یہ بھی کہا گیا ہے کہ غزل اور قصیدے کے مطلعوں کے علاوہ ان اصناف کے باقی اشعار فرد کہلاتے ہیں۔ مگر یہ دونوں باتیں درست نہیں۔ فرد کی شناخت صرف یہی ہے کہ وہ صرف اکیلا ہی کہا گیا ہو، اس کے آگے پیچھے اور اشعار نہ کہے گئے ہوں، ایسی صورت میں یہ قید کہ فرد کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہ ہوں، بامعنی نہیں۔ یہ بھی ہوا ہے کہ شاعروں نے صرف ایک مطلع کہہ کر چھوڑ دیا اور اس کے بعد اور اشعار نہیں کہے۔ لہٰذا تنہا مطلع اور تنہا شعر، جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ نہ ہوں، اصطلاحاً فرد ہی کہلائیں گے۔ لیکن یہ خیال رہے کہ پرانے لوگوں نے تنہا مطلع کو اکثر مطلع ہی کہنا پسند کیا ہے۔ ہاں تنہا مقطعے کو فرد ضرور کہا ہے۔

24.7 تخلص: ایک ایسا یک لفظی نام ہے جو شاعر اپنی شناخت کے لیے اپنے اشعار میں استعمال کرتا ہے۔ تخلص اصلی نام کا جز بھی ہو سکتا ہے اور علیٰحدہ سے کوئی دوسرا لفظ بھی۔ مثلاً محمد قلی قطب شاہ معانیؔ، میر تقی میرؔ، فیض احمد فیضؔ، دیا شنکر نسیمؔ، رگھوپتی سہائے فراقؔ۔

24.8 تخلیص: قصیدے کا وہ جز جو گریز کہلاتا ہے۔ دیکھیے قصیدے کے تحت گریز۔

24.9 مطلع: غزل یا قصیدے کا پہلا شعر، جس کے دونوں مصرعے ہم قافیہ ہوتے ہیں۔ مثنوی کا ہر شعر دونوں مصرعے ہم قافیہ ہونے کے سبب مطلع کا حکم رکھتا ہے۔

24.10 مطلع ثانی: غزل میں مطلعے کے بعد اگر دوسرا شعر بھی ہم قافیہ مصرعوں پر مشتمل ہو، تو اسے مطلع ثانی کہا جاتا ہے۔ بعض نے اسے زیب مطلع بھی کہا ہے۔ دیکھیے حسن مطلع۔

24.10.1 قصیدے میں جب کچھ اشعار کہہ لینے کے بعد شاعر قصیدہ کے اندر قصیدہ یا بات کا نیا انداز شروع کرتا ہے تو ایک مطلع اور کہتا ہے۔ اسے بھی مطلع ثانی

کہتے ہیں۔ اسی طرح غزل یا قصیدے میں مطلع ثالث، مطلع رابع وغیرہ بھی ہو سکتے ہیں۔ ایسی صورت کربلائی مرثیے میں بھی کبھی کبھی اختیار کی گئی ہے کہ کسی ایک بیان کو ختم کر کے شاعر دوسرا بیان شروع کرنے سے پہلے کچھ بند لکھتا ہے جن میں وہ اس قسم کے مضمون بیان کرتا ہے جنھیں عام طور پر مرثیے کے آغاز سے مختص کیا گیا ہے۔

24.11 ذوالمطالع: ایسا قصیدہ جس میں شاعر نے متعدد مطلعے کہے ہوں، اصطلاحاً ذوالمطالع قصیدہ کہلاتا ہے۔ یہی صورت غزل کی بھی ہو سکتی ہے۔

24.12 حسن مطلع: مطلع کے فوراً بعد آنے والے شعر کو کہتے ہیں۔ اسے زیب مطلع بھی کہا گیا ہے۔

24.13 بندش: ہماری قدیم شعری تنقید میں یہ اصطلاح بہ کثرت استعمال ہوئی ہے، جس سے مراد یہ ہے کہ شعر میں الفاظ کے انتخاب اور نشست و ترتیب میں روانی اور تازگی ہو۔ اگر شعر میں کوئی خوبی نہیں لیکن کوئی خرابی بھی نہیں تو کہتے ہیں "اس شعر کی بندش ست ہے" اور اگر شعر میں روانی اور صفائی ہو تو کہتے ہیں "اس شعر کی بندش چست ہے"۔ بندش کا تصور اس بات سے وابستہ ہے کہ اردو زبان میں الفاظ کی ترتیب بدلنے سے عبارت کے معنی نہیں بدلتے اور تقریباً ہر لفظ کسی نہ کسی طرح ہر بحر میں موزوں ہو سکتا ہے۔ اس آزادی کی بنا پر شاعر بے پروائی کا شکار ہو سکتا ہے اور ڈھیلے ڈھالے شعر کہہ سکتا ہے اسی لیے بندش کی چستی کو خاص اہمیت حاصل ہے۔

24.14 تعقید: اگر شعر میں الفاظ کی ترتیب اتنی زیادہ بدل دی جائے کہ وہ ناگوار معلوم ہو یا مفہوم سمجھنے میں دشواری ہو یا مفہوم بدل جائے تو اسے تعقید کہتے ہیں۔ تعقید اس وقت اچھی معلوم ہوتی ہے جب اس کے ذریعے معنی یا بیان کا کوئی نیا پہلو سامنے آجائے۔

24.15 نازک خیالی: شعر میں ایسے خیالات نظم کرنا جن کا تعلق عقل سے زیادہ ہو، محسوسات سے کم۔ نازک خیالی کی شرط یہ ہے کہ دور کی چیزوں میں تعلق واضح کیا جائے۔

24.16 دولخت: جس شعر کے دونوں مصرعوں میں کوئی معنوی ربط نہ ہو، وہ دولخت کہلاتا ہے، مثلاً:

ہر شاخ میں ہے شگوفہ کاری
ثمرہ ہے قلم کا حمد باری (دیاشنکر نسیم)

اس شعر کو عام طور پر دولخت کہا گیا ہے لیکن بعض نقادوں نے دونوں مصرعوں کو مربوط قرار دیا ہے۔

24.17 زمین: کسی غزل یا نظم کے ردیف و قافیہ کو اس کی زمین کہتے ہیں۔ بحر کا مشترک ہونا شرط نہیں۔

24.18 مصرع طرح: جب کوئی مصرع مقرر کرلیا جائے یا کردیا جائے اور شعرا سے کہا جائے کہ اسی مصرع کی بحر اور زمین میں شعر کہیں، تو اسے مصرع طرح پر شعر کہنا کہا جاتا ہے۔

24.19 تاریخ: بامعنی الفاظ کے ذریعے سے کسی اہم واقعے، پیدائش، موت، شادی وغیرہ کی تاریخ کا تعین کرنا، شعری اصطلاح میں ''تاریخ گوئی'' کہلاتا ہے۔''تاریخ'' کے ذریعے دن، تاریخ، مہینے یا سال یا محض سال کا تعین کیا جاتا ہے۔ مطلوبہ سنہ ایک لفظ یا ایک فقرے یا پورے ایک مصرعے سے نکالا جاسکتا ہے۔

24.19.1 تاریخ حروف ابجد کی مدد سے نکالی جاتی ہے۔ تمام ابجدی حروف کے لیے مختلف اعداد مقرر ہیں، جس کی تفصیل یہ ہے:

ا	ب	ج	د	ہ	و	ز
1	2	3	4	5	6	7
ح	ط	ی	ک	ل	م	ن
8	9	10	20	30	40	50
س	ع	ف	ص	ق	ر	ش
60	70	80	90	100	200	300
ت	ث	خ	ذ	ض	ظ	غ
400	500	600	700	800	900	1000

گنتی کے اس قاعدے کو قاعدۂ ابجد یا قاعدۂ جمل (ج پیش م زبر) کہتے ہیں۔

24.19.2 گنتی کا ایک اور قاعدہ زبر (ز پیش، ب ساکن) یا بینہ (ب زبر، ی مشدد

زبر، ن زبر) کہلاتا ہے۔ اس کے اعتبار سے ہر حرف کو پورا لکھ کر اس کے
پہلے حرف کو اس کی حرکت مانتے ہیں اور باقی حروف کی گنتی قاعدۂ ابجد سے
جوڑ لیتے ہیں۔ چناں چہ اس حساب سے "الف" میں پہلا حرف (یعنی
الف) تو حرکت ہے اور نظر انداز ہو جائے گا۔ اب بچے ل اور ف، ان کے
اعداد (80+30) جوڑیے تو 110 برآمد ہوتا ہے، یہی الف کی قیمت ہے۔ اسی
طرح ب (جس کو عربی میں "با" کہتے ہیں) کی قیمت محض ایک اور ث
(جس کو 'ثا' کہتے ہیں) اس کی بھی قیمت محض ایک ہے۔

24.20 ذم: اگر شعر میں کوئی ایک لفظ یا عبارت آجائے جس کے معنی خلاف تہذیب ہوں۔ حالانکہ شاعر کا مدعا ایسی بات کہنے کا نہ رہا ہو تو اُسے ذم کہتے ہیں۔ ایسے لفظ یا عبارت یا شعر کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ "اس میں ذم کا پہلو ہے"۔

24.21 سلام: یہ ایک مخصوص قسم کی نظم ہوتی ہے جو عموماً غزل کی ہیئت میں لکھی جاتی ہے، اس میں مرثیے کی مانند کربلا کے واقعات اور شہدائے کربلا کے فضائلِ حسنہ کے بیانات نظم کیے جاتے ہیں اور ساتھ ہی مختلف اخلاقی مضامین بھی لائے جاتے ہیں۔ وہ نعتیہ نظمیں بھی جن میں حضور سرورِ کائنات کی تعریف کی جاتی ہے اور جن میں لفظ 'سلام' استعمال کیا جاتا ہے، سلام کہلاتی ہیں۔ سلام میں کسی بھی جگہ اور اکثر مطلع میں لفظ 'مجرائی' (سلام کرنے والا) لانا ایک زمانے میں عام تھا۔ اب اس کا رواج کم ہو گیا ہے۔ گھنشیام لال عاصی:

مجرائی رَن میں نہ جھپکی علی اصغر کی آنکھ
اشک ریزاں کیوں نہ ہو جوہرِ خنجر کی آنکھ

24.21.1 نوحہ: نوحہ ایسا سلام ہوتا ہے جس میں یہ اہتمام کیا جاتا ہے کہ بین کے اشعار زیادہ کہے جائیں کیونکہ اُنھیں الحان کے ساتھ پڑھنا مقصود ہوتا ہے۔ بعدہٗ ماتم کیا جاتا ہے۔ نوحے کے لیے مستزادی ہیئت کی کوئی کڑی شرط نہیں لیکن بہت سے نوحے مستزاد کی ہیئت میں لکھے گئے ہیں۔

24.22 ندبہ: اس لفظ کے لغوی معنی ہیں شیون اور ماتم۔ شعری اصطلاح کے بہ طور اس کا اطلاق اُن الفاظِ مخصوصہ پر ہوتا ہے جو سلام یا نوحے وغیرہ کے مصرعوں کے آخر میں

بہ تکرار آتے اور بہ طور بین پڑھے جاتے ہیں۔ ان کے ذریعے ماتم کیا جاتا ہے۔

24.23 واسوز: یہ واسوخت کا دوسرا نام ہے۔

24.24 حمد: ایسے اشعار جو اللہ تعالیٰ کی تعریف میں رقم کیے جائیں۔ یہ الگ نظم یا قصیدے کی شکل میں بھی ہو سکتے ہیں اور کسی نظم کا حصہ بھی ہو سکتے ہیں۔ نظم کا حصہ ہونے کی صورت میں (اور خاص کر مثنوی میں) یہ اشعار ہمیشہ سب سے پہلے آتے ہیں۔

24.25 مناجات: ایسے اشعار جن میں شاعر خدا کی بارگاہ میں خدا کا ذکر کرتا ہے یا دعا مانگتا ہے۔ ایسے اشعار نظم کے حصے کے طور پر یا الگ نظم کی شکل میں بھی لکھے جا سکتے ہیں۔

24.26 نعت: ایسے اشعار جن میں حضور سرورِ کائناتؐ پیغمبرِ اسلام کے اوصاف بیان کیے گئے ہوں، ایسے اشعار بالعموم کسی نظم کے شروع میں لائے جاتے ہیں۔ ویسے نعتیہ نظمیں علیٰحدہ سے بھی لکھی گئی ہیں اور نعتیہ قصیدے بھی کثرت سے لکھے گئے ہیں۔

24.27 منقبت: ایسے اشعار جن میں صحابۂ رسول، علی الخصوص حضرت علیؓ یا ائمۂ کرام یا صوفیا کی تعریف کی گئی ہو، منقبت کہلاتے ہیں۔ یہ بھی کسی نظم کے حصے کے طور پر یا الگ سے نظم یا قصیدے کی شکل میں لکھے جا سکتے ہیں۔

24.28 مربوط: جس شعر کے دونوں مصرعوں میں ربط بہت مضبوط اور عمدہ ہو، اسے مربوط کہا جاتا ہے۔ پرانے زمانے میں غیر مربوط شعر کہنا شاعر کا سب سے بڑا عیب تھا۔

24.29 مقتضب: بغیر گریز کے قصیدے کو اصطلاحاً مقتضب بھی کہا جاتا ہے۔ اس کے لیے دیکھیے خطابیہ یا مجددیہ۔

24.30 ہفت بند: ائمۂ کرام کی شان میں یا امام حسینؑ کے ماتم میں جو نظم سات بندوں پر مشتمل ہو اور جس کے ہر بند میں اشعار کی تعداد برابر ہو، شعری اصطلاح میں ہفت بند کہلاتی ہے۔

24.31 معما یا چیستاں: معما یا چیستاں زباں دانی اور طباعی کے اظہار کا طریقہ رہا ہے۔ معما سے مراد ہے شعر میں کوئی ایسی بات بیان کرنا جو شعر کے الفاظ سے واضح نہ ہو اور اُس میں چھپے ہوئے معنی بہ کد و کاوش حاصل ہوں۔ معما کے معنی ہی ہیں کہ کسی الجھی ہوئی بات کو سلجھانا۔ جس طرح ریاضی میں سوالات کے حل تلاش کیے جاتے ہیں، اسی طرح معمے میں بھی پوشیدہ بات کو کھولنا ہوتا ہے اور جب یہ معما شعر میں ہو تو اور

مشکل ہوجاتا ہے۔ یا تو وہ ابجدی حروف کے اعداد کے شمار یا جمع تفریق سے حل ہوسکتا ہے یا لفظوں کے اُلٹ پھیر یا آگے پیچھے کردینے سے۔ ہمارے یہاں مومن نے اردو میں اور امام بخش صہبائی نے فارسی میں کثرت سے معما کہا ہے۔

24.32 پہیلی: معما یا چیستاں میں لفظوں کا کھیل ہوتا ہے، جب کہ پہیلی معنوی پیچیدگی پر مشتمل ہوتی ہے۔ شعر میں کچھ ایسے معنی یا ایسا خیال مضمر ہوتا ہے جو بہ ظاہر لفظی ترتیب سے سمجھ میں نہ آئے۔ لفظوں میں کچھ ایسے اشارے ہوتے ہیں جن کی تفہیم سے پہیلی کا حل حاصل ہوجاتا ہے۔

24.33 سہرا: یہ ایک طرح کی فرمائشی صنف سخن ہے، کسی کی شادی کے موقعے پر شاعر سے نوشہ کی سجاوٹ اور تجمل کی تعریف میں اشعار کہنے کی فرمائش کی جاتی ہے۔ اس نوع کے اشعار، جن میں نوشہ کے حسن، سجاوٹ اور بالخصوص سہرے کی تعریف کی جائے، اصطلاحاً ''سہرا'' کہلاتے ہیں۔ اس طرح کے اشعار کی مثالیں بڑے بڑے شاعروں کے ہاں بھی مل جاتی ہیں۔

24.34 رخصتی: وہ نظم جو لڑکی والوں کی طرف سے لڑکی کی شادی کے موقعے پر اظہار محبت و تلقین کے طور پر لکھی جائے۔

24.35 ساقی نامہ: وہ نظم ہے جو عام طور پر مثنوی کی ہیئت میں کہی جاتی ہے اور اس میں شاعر ساقی سے خطاب کرکے موسمِ بہار یا شراب نوشی کی باتیں شروع کرتا ہے لیکن اسی ضمن میں فلسفیانہ یا مفکرانہ یا اخلاقی مضامین بھی نظم کردیتا ہے۔ اقبال کا ساقی نامہ اس کی بہترین مثال ہے۔

24.36 ہجو: یوں تو ہجو قصیدے کی ایک قسم ہے یعنی ایسا قصیدہ جس میں کسی شخص یا مصائبِ زمانہ کی برائی کی گئی ہو، مثلاً سودا کی مشہور ہجو ''تضحیک روزگار''۔ لیکن بعض شاعروں نے ایسی ہجویہ نظمیں بھی لکھی ہیں، جو قصیدے کی مخصوص ہیئت میں نہیں ہیں، بلکہ کسی اور ہیئت مثلاً نظم، مثنوی، مخمس، مسدس وغیرہ میں ہیں۔ ایسی ہجوؤں کو قصیدے میں شامل نہیں کیا جاتا۔ اس طرح 'ہجو' قصیدے سے الگ ہوکر اپنی جگہ پر خود ایک صنف کے درجے پر فائز ہوگئی ہے۔

∞

انوار رضوی

باب نہم

اقسامِ نثر

1 نثر ایسا کلام ہے جس میں وزن اور قافیہ نہ ہو۔

2 نثر کی یہ تعریف عام طور پر درست ہے لیکن جیسا کہ آگے بیان کیا جائے گا، نثر مرجز میں وزن اور نثر مقفّیٰ میں قافیہ ہوتا ہے۔ اس طرح دیکھا جائے تو نثر و نظم میں کوئی ایسا ہیئتی فرق باقی نہیں رہتا جس کو کسوٹی بنا کر دونوں میں امتیاز کیا جا سکے۔ یہ ضرور ہے کہ ایسی نثر جس میں وزن ہو یا قافیہ ہو، نظم سے اس طرح ممتاز کی جا سکتی ہے کہ عام طور پر نظم میں کسی مخصوص بحر کی پابندی ہوتی ہے اور اس کو اشعار یا مصرعوں میں لکھا جاتا ہے۔ نثر میں یہ شرطیں نہیں ہوتیں۔ لیکن یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ نظم اور نثر میں بین اور ہمیشہ صحیح ثابت ہونے والا ہیئتی فرق دریافت کرنا محال ہے اس لیے نثر و نظم کا امتیاز معنوی بنیادوں پر قائم ہوتا ہے۔ فی الحال یہ بحث ہمارے موضوع سے خارج ہے۔

3 صورت کے لحاظ سے نثر کی چار قسمیں ہیں: (1) عاری (2) مرجز (3) مسجع اور (4) مقفّیٰ۔ ان کو لفظی اقسام نثر بھی کہا جاتا ہے۔

4 معنی کے اعتبار سے بھی نثر کی چار قسمیں ہیں: (1) دقیق رنگیں (2) دقیق سادہ (3) سلیس رنگیں اور (4) سلیس سادہ۔ ان کو معنوی اقسام نثر کہتے ہیں۔

5 لفظی اقسام نثر:

5.1 عاری: وہ نثر ہے جس میں نہ وزن کی قید ہو نہ قافیہ کی، نہ اس میں رعایات و مناسبات لفظی ہوں۔ اس کو روزمرہ بھی کہتے ہیں، مثلاً:

> اسی زبان کو ریختہ بھی کہتے ہیں کیونکہ مختلف زبانوں نے اُسے ریختہ کیا ہے۔ جیسے دیوار کو اینٹ، مٹی، چونا، سفیدی وغیرہ ریختہ کرتے ہیں۔ یا یہ کہ ریختہ کے معنی

ہیں گری پڑی، پریشاں چیز۔ چوں کہ اس میں الفاظ پریشاں جمع ہیں اس لیے اسے ریختہ کہتے ہیں۔ یہی سبب ہے کہ اس میں عربی، فارسی، ترکی وغیرہ کتنی زبانوں کے الفاظ شامل ہیں اور اب انگریزی بھی شامل ہوتی جاتی ہے اور ایک وقت ہوگا کہ عربی، فارسی کی طرح انگریزی زبان قابض ہوجائے گی۔

(آب حیات: محمد حسین آزاد)

5.2 ٹھیٹھ اردو اور مذاقیہ نثر بھی نثر عاری کی ذیل میں ہیں۔ ٹھیٹھ اردو کی مثال:

میں نے ان کی ٹھنڈی سانس کا ٹھوکا کھا کر جھنجھلا کر کہا۔ میں کچھ ایسا بڑبولا نہیں جو رائی کو پربت کر دکھاؤں اور جھوٹ سچ بول کر انگلیاں نچاؤں اور بے سری بے ٹھکانے کی الجھی سلجھی تانیں لیے جاؤں۔ مجھ سے نہ ہوسکتا تو بھلا منھ سے کیوں نکالتا۔ جس ڈھب سے ہوتا اس بکھیڑے کو ٹالتا۔ اب اس کہانی کا کہنے والا یہاں آپ کو جتاتا ہے اور جیسا کچھ اسے لوگ پکارتے ہیں، کہہ سناتا ہے۔ اپنا ہاتھ منھ پر پھیر کر مونچھوں کو تاؤ دیتا ہوں اور آپ کو جتاتا ہوں، جو میرے داتا نے چاہا وہ تاؤ بھاؤ اور راؤ چاؤ اور کود پھاند اور لپٹ جھپٹ دکھاؤں آپ کے دھیان کا گھوڑا جو بجلی سے بھی بہت چنچل اچپلاہٹ میں ہے۔ دیکھتے ہی ہرن کے روپ اپنی چوکڑی بھول جائے۔

(رانی کیتکی کی کہانی: سید انشا)

6 اوپر کی مثال سے واضح ہوا ہوگا کہ وہ نثر جس میں عربی و فارسی وغیرہ (یعنی بدیسی) اصل کے الفاظ نہ ہوں یا بہت کم ہوں، بلکہ الفاظ کی کثیر تعداد (یا سارے الفاظ) پراکرت اصل کے ہوں، اسے ٹھیٹھ اردو کہا جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ ٹھیٹھ اردو کی یہ تخصیص محض ایک مثالی چیز ہے، کیونکہ تمام زبانوں کی طرح اردو زبان بھی مختلف زبانوں کے الفاظ و محاورات کا مرکب ہے، اس کو محض پراکرت کے الفاظ میں بند کرنا اتنا ہی غلط ہے جتنا محض عربی یا فارسی کے الفاظ میں بند کرنا۔ مسعود حسن رضوی نے بہت صحیح لکھا ہے کہ زبان وہ بہترین ہے جو ادائے مطلب پر قادر ہو اور اردو کی حد تک ہماری کوشش یہ ہونا چاہیے کہ عربی فارسی الفاظ کی طرف رجوع کرنے سے پہلے پراکرت اصل کے مروجہ الفاظ کو دیکھا جائے۔ اگر اُن سے ادائے مطلب ہو سکے تو وہ کافی ہیں۔

6.1 مرجز: وہ نثر جس میں وزن ہو مگر قافیہ نہ ہو۔ مثال:

دیوان حقیقت کے مطلع کے ہیں دو مصرعے۔ اک حمد الٰہی ہے، اک نعت پیمبر

ہے۔ اس مطلعِ روشن کے معنی منور سے ہر ذرہ بھی ہے واقف۔ سنتے ہیں ازل سے سب یہ مطلع نورانی۔ پر اس کے سوا اب تک اس ساری غزل میں سے اک شعر نہیں پایا۔ لیکن مجھے ہاتھ آیا اس وقت غنی موقع میں سب کو سناتا ہوں۔ اس مطلع یکتا کا جو حسن ازل سے ہے اس وقت موافق میں کیوں کر نہ ثنا خواں ہوں۔

(تقریظ بر انتخاب یادگار: مولفہ امیر مینائی)

6.1.1 مندرجہ بالا تمام عبارت یکساں وزن (مفعول مفاعیلن) کے ٹکڑوں میں بٹی ہوئی ہے۔ ظاہر ہے کہ اسے نثر کہنا محض تکلف ہے۔ وزن کے التزام کی وجہ سے عبارت غیر فطری اور زبردستی لکھی ہوئی معلوم ہوتی ہے۔

7 مسجع: وہ نثر جس کے دو فقروں کے تمام الفاظ ایک دوسرے کے ہم وزن اور حروف آخر میں بھی موافق ہوں، مثال:

''پونڈا پیکا اتنا بڑا کہ جس کی برائی بیان سے باہر ہے۔
پونڈا میٹھا ایسا بھلا کہ اُس کی بھلائی گمان سے بڑھ کر ہے''۔

(دریائے لطافت: سید انشا)

8 مرصع: بعضوں نے مسجع کو علیحدہ سے ایک قسم تسلیم کرنے سے انکار کیا ہے۔ ان کا کہنا ہے کہ اس کو مقفٰی کا ہی ایک روپ سمجھنا چاہیے۔ وہ نثر جس کے فقرے ہم قافیہ اور ہم وزن ہوں، وہ بھی مسجع و مقفٰی کی ایک شکل ہے۔ اسے کبھی کبھی نثر مرصع بھی کہا جاتا ہے۔ کیونکہ ترصیع کے معنی ہیں ایسے فقرے یا الفاظ لانا جو وزن اور حرکت دونوں میں یکساں ہوں۔ شاعری میں یہ صفت غالب کے یہاں بہت ملتی ہے۔ نثر میں اس کی مثال یوں ہوگی:

قسم ہے اس خالق حقیقی کی اور ثنا ہے اس صانع بدیعی کی، جو ارض و سما کا نور ہے، جو عرش و فرش کا ظہور ہے۔

9 مقفٰی: وہ نثر جس میں وزن نہ ہو مگر آخری الفاظ میں قافیہ ہو۔ مثال:

ایک نوازش نامہ آیا اور ''دستنبو'' کے پہنچنے کا مژدہ پایا۔ اوس کا جواب بھی کہ کار پردازانِ ڈاک کا احسان مانوں اور اپنی محنت کا رائیگاں نہ جانا یقین جانوں۔ چند

روز کے بعد ایک عنایت نامہ اور پہنچا، گویا ساغرِ التفات کا دوسرا دور پہنچا۔ چونکہ بہ سبب فقدانِ اسباب یعنی عدم رصد و کتاب کچھ نہیں کہا جاتا ہے۔ ناچار میرزا صائب کا مصرع زبان پر آجاتا ہے۔

(غالب: خطوط)

9.1 مقفیٰ نثر کی ایک جدید مثال حسب ذیل ہے:

روایات کے بندے، اوہام کے پتلے۔ بھوتوں چڑیلوں کے تصور سے لرزاں، بلند آوازوں سے ترساں۔ ٹھٹے کے دشمن، سگریٹ بازوں سے ان بن۔ آغاز میں زردار، انجام میں پریشاں روزگار۔ جوانی میں یوسفِ کنعاں، بڑھاپے میں آئینہ پریشاں۔ بہر نفس کراہ، تحت اللفظ کے بادشاہ۔ اول اول رند خرابات، آخر آخر مبتلائے صوم وصلوٰۃ۔ پھر بھی پرستار خوبان شیریں حرکات۔

(یادوں کی برات: جوش ملیح آبادی)

معنوی اقسام نثر:

10 دقیق رنگین: ایسی عبارت جو الفاظ اور معنی دونوں کے اعتبار سے مشکل ہو اور اس میں صنائع لفظی و معنوی سے بھی کام لیا گیا ہو اور الفاظ آپ میں کسی نہ کسی طرح کی مناسبت رکھتے ہوں:

ادب اور تواضع ایک جامہ ہے اس کے قامت احوال پر راست اور خلق و مروت ایک ذخیرہ ہے اس کے گنجینۂ طبع میں بے کم و کاست۔ ضمیر صافی اور فروغ مشرق اور آفتاب۔ شوخیِ فکر اور طبع لمعۂ برق اور اسحاب۔

(آئینۂ بلاغت: مرزا محمد عسکری)

10.1 دقیق سادہ: ایسی عبارت جو الفاظ اور معنی دونوں اعتبار سے مشکل ہو مگر اس میں رعایت و مناسبات اور صنائع و بدائع نہ ہوں اور اس کے الفاظ میں مناسبت کا التزام نہ کیا گیا ہو۔ مثال:

لسانی تشکیلات الفاظ کو اشیا کی نمائندگی کی بجائے بطور اشیا مرکب ترکیبی کے مشمولات میں جگہ دیتی ہیں۔ الفاظ اگر اشیا کی محض نمائندگی کریں تو اشیا کے حسن و قبح سے اٹوٹ تعلق کے باعث غلط اور صحیح، مناسب اور نامناسب، قرینِ قیاس اور دور از کار جائز اور ناجائز وغیرہ ایسے صفاتی اجزاے بیان کہ تشخیص قدر سے مملو ہوتے ہیں، غیر متعلق مباحث کے دروازے کھول دیتے ہیں،

شیت کہ شعر و ادب کا طرۂ امتیاز ہے، اثر و نفوذ کی بنیاد ہوتے ہوئے بھی ثانوی درجہ اختیار کر لیتی ہے۔ الفاظ کو بطور اشیا استعمال میں لایا جائے تو تجسیم و تخصیص کے خصائص اجاگر ہوتے ہیں اور بے رنگ عمومیت سے جان بچ جاتی ہے۔

(لسانی تشکیلات: افتخار جالب)

11 سلیس رنگیں: ایسی عبارت جو لفظ اور معنی دونوں اعتبار سے سہل ہو مگر اس میں مناسبات لفظی اور صنائع بدائع استعمال کیے گئے ہوں۔ مثال:

بندہ حرارت قلب کے عارضہ سے حیران و ششدر رہتا ہی تھا اب ضعف دماغ کی بیماری نے اور بھی عاجز اور زچ کر دیا ہے۔ ہر دم یہی سوچ اور منصوبہ آتا تھا کہ کدھر جاؤں اور کون ایسی چال چلوں کہ یہ عارضہ بڑھنے نہ پائے۔ بارے ان دنوں حکیم شاہ رخ مرزا صاحب اس شہر میں وارد ہوئے۔ ان کی تعریف بہت سنی تھی کہ ان کے نزدیک بادشاہ اور وزیر اور فقیر مسکین اور امیر فیل نشین برابر ہیں۔ مریضوں کی خبر گیری کے واسطے بارہ دری میں شطرنجی بچھائے بیٹھے رہتے ہیں۔

(رقعہ غلام امام شہید)

11.1 اس عبارت میں بہت سے الفاظ شطرنج کے مناسبات سے تعلق رکھتے ہیں۔ ان پر ہم نے خط کھینچ دیا ہے۔

11.2 سلیس رنگیں نثر کی ایک دوسری مثال یوں ہے:

پھر بہار موسم جوانی ہے۔ درخت جوانانِ چمن ہیں کہ عروسانِ گلشن سے گلے مل مل کر خوش ہوتے ہیں۔ شاخیں انگڑائیاں لیتی ہیں۔ اطفالِ نبات دایۂ بہار کی گود میں پرورش پاتے ہیں۔ خضر سبزہ کی حرکت سے نسیم سحری مردہ ہزار سالہ میں دمِ عیسوی کا کام دیتی ہے مگر بلبل زار عشق شاہد گل میں اداس ہے۔ آبِ رواں عمر گزران ہے۔ اس کی موج کی تلوار سے دل کٹے جاتے ہیں۔ سرو کے عکس کا اژدہا نگلے جاتا ہے۔ شبنم کے آنسو جاری ہیں۔ بلبل کبھی خوش ہے کہ گل اس کا پیارا پاس ہنس رہا ہے۔ کبھی افسردہ

ہے کہ خزاں کا خونریز ان سب کو قتل کرے گا یا اس کے دشمن یعنی گلچین و صبا اسے یہاں سے نکالیں گے۔ سرو یا شمشاد کے عشق میں قمری کا گلہ وار اس ہے۔ اس کے نالے کا آرا دلوں کو چیرتا ہے۔ کبھی عاشق زار بھی وہیں آنکلتا ہے۔ روتا ہے اور قاصد صبا کو پیغام دیتا ہے کہ میرے تغافل شعار کو ذرا میرے حال کی خبر کردو۔

(آب حیات: محمد حسین آزاد)

11.1.3 اس غیر معمولی خوب صورت عبارت میں عشق، باغ، شادی اور اولاد کی پیدائش کے مناسبات استعمال کیے گئے ہیں۔ ہم نے ان پر خط کھینچ دیا ہے۔ جگہ جگہ قافیے اور قافیہ نما الفاظ بھی ہیں (ان کے نیچے دوہرا خط ہے) لیکن اس خوبی سے لائے گئے ہیں کہ محسوس نہیں ہوتے۔ یہ نثر اپنی طرح کا معجزہ ہے۔

11.2 سلیس سادہ: ایسی عبارت جو لفظ و معنی دونوں اعتبار سے سہل ہو اور اس میں کوئی رعایت لفظی بھی نہ ہو۔ مثال:

> پیرو مرشد! آپ کو میرے حال کی بھی کچھ خبر ہے۔ ضعف نہایت کو پہنچ گیا۔ بینائی میں فتور پڑا۔ حواس مختل ہوئے۔ جہاں تک ہو سکا احباب کی خدمت بجالایا۔ اوراق اشعار لیٹے لیٹے دیکھتا تھا اور اصلاح دیتا تھا۔ اب نہ آنکھ سے اچھی طرح سوجھے نہ ہاتھ سے اچھی طرح لکھا جائے۔ کہتے ہیں شاہ شرف بوعلی قلندر کو بسبب کبر سن کے خدا تعالٰی نے فرض اور پیغمبر نے سنت معاف کردی تھی۔ میں متوقع ہوں کہ میرے دوست خدمتِ اصلاح اشعار مجھ پر معاف کریں۔ خطوط شوقیہ کا جواب جس صورت سے ہو سکے گا لکھ دیا کروں گا۔

(غالب: خطوط)

12 اوپر ہم دیکھ چکے ہیں کہ بعض طرح کی نثر ایسی بھی ہوتی ہے جس میں وزن ہوتا ہے اور بعض ایسی جس میں قافیے کا باقاعدہ التزام ہوتا ہے۔ اگرچہ ایسی نثر اب بہت کم لکھی جاتی ہے، لیکن ہماری زبان کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں قافیے بہت ہیں، خاص کر ایسے قافیے جو افعال سے بنتے ہیں۔ اس لیے سلیس، سادہ نثر (جس کا آج کل بجا طور پر بول بالا ہے) میں بھی قافیے کی مثالیں مل جاتی

ہیں۔ لیکن نثر کی بنیادی خوبی وضاحت ہے۔ اگر بات واضح اور بالکل غیر پیچیدہ انداز میں نہ کہی جائے تو نثر کا مقصد فوت ہو جاتا ہے۔ اسی لیے خطابیہ لہجہ بھی نثر کے لیے نامناسب ہے، کیوں کہ خطابیہ انداز کا براہ راست اثر عقل پر نہیں بلکہ جذبات پر ہوتا ہے۔ سلیس سادہ نثر کا اثر عقل پر پہلے ہوتا ہے، جذبات پر بعد میں۔ کسی نے فرانس کے مشہور نقاد سین بو (جس کا نثری اسلوب بھی مشہور ہے) سے پوچھا کہ نثر میں کیا خوبیاں ہونا چاہئیں۔ اس نے کہا کہ نثر میں تین خوبیاں اشد ضروری ہیں۔ اوّل، وضاحت، دوم، وضاحت، سوم، وضاحت!

OO

شمس الرحمٰن فاروقی

باب دہم

کچھ عروضی اصطلاحات

ابتدا: دوسرے مصرعے کا پہلا رکن۔

افاعیل: کچھ فرضی الفاظ جن کے ذریعے الفاظ یا اشعار کا وزن ظاہر کیا جاتا ہے۔ یعنی افاعیل وہ پیمانے ہیں جن پر الفاظ یا اشعار کا وزن تلتا ہے۔ مثلاً مجاہد کے وزن کو افاعیل میں ظاہر کریں تو اس لفظ کا وزن فعولن ٹھہرے گا۔ افاعیل کو تفاعیل بھی کہتے ہیں۔ تمام افاعیل میں ف ع ل یہ تین حروف ضرور ہوتے ہیں۔ چونکہ افاعیل سب مانوس ہو چکے ہیں اس لیے ان کی جگہ نامانوس الفاظ رکھنا غلط تو نہیں لیکن نامناسب ضرور ہے۔ مثلاً جہاں مفعولن کہنا ہو وہاں فاعیلن یا مستفعل کہنا ٹھیک نہیں۔

الف موصولہ: وہ الف جو کسی لفظ کے شروع میں ہو اور جس کی آواز اس لفظ کے فوراً پہلے پہلے آنے والے لفظ کے آخری حرف سے اس طرح مل جائے کہ الف کے بجائے صرف زبر سنائی دے۔ مثلاً آتش: ہم اور بلبل بیتاب گفتگو کرتے ہیں "اور" کا الف "ہم" کی میم سے موصول ہو گیا ہے۔ اس طرح ہم اور کی جگہ صرف "ہمور" سنائی دیتا ہے۔

اوتاد: وتد کی جمع۔

بحر: اوزان کی مقررہ ترتیب جس کا کوئی نام بھی ہو۔ مثلاً ہزج بروزن شجر جو مفاعیلن یا مفاعیلن سے برآمد کیے گئے اوزان کی ترتیب سے بنتی ہے۔ دیکھیے سالم بحر۔

بحر مکرر: دیکھیے شکستہ بحر۔

تحریک: کسی حرف کو متحرک کر دینا یا اس کا اصلاً متحرک ہونا۔

تفاعیل: دیکھیے افاعیل۔

تقطیع: کسی مصرعے یا شعر کے وزن کو افاعیل کے ذریعہ ظاہر کرنا۔ اس کی شرط یہ ہے کہ جو افاعیل استعمال کیے جائیں وہ مانوس اور مستعمل ہوں اور اگر سالم نہ ہوں تو کسی سالم وزن سے بہ طریق زحاف برآمد ہو سکتے ہیں۔ تقطیع میں حرف ملفوظہ معتبر ہوتا ہے، حرف مکتوبہ نہیں۔

حرف: کوئی بھی آواز جو بولنے میں سنائی دے یا لکھنے میں دکھائی دے۔

حرف مکتوبہ: وہ آواز جو لکھنے میں دکھائی دے چاہے بولی نہ جائے، جیسے ''خوش'' میں واو مکتوبہ ہے لیکن ملفوظہ نہیں۔

حرف ملفوظہ: وہ آواز جو بولنے میں سنائی دے چاہے لکھا کچھ اور ہو۔ مثلاً ''متعدد'' ''خوش'' اور ''بوالہوس'' کو حروف ملفوظہ کے اعتبار سے ''متعدد''، ''خش'' اور ''بُل ہوس'' اور ان کا وزن بالترتیب فعلاتن، فع اور فاعلن بیان کریں گے۔ دیکھیے حرف مکتوبہ، دیکھیے تقطیع۔

حشو: وہ رکن جو صدر/ ابتدا اور عروض/ضرب کے درمیان ہو۔

خماسی: دیکھیے رکن خماسی۔

دائرہ: (۱) بحروں کے افاعیل ایسے بنائے گئے ہیں کہ ایک سے دوسرا حاصل ہو سکتا ہے۔ مثلاً فعولن فعولن کو دائروی شکل میں لکھیے تو لن فعولن فعولن فعولن فعو یعنی فاعلن فاعلن فاعلن اور مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن کو دائروی شکل میں لکھیے تو اسے عیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفا یعنی مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن بھی پڑھ سکتے ہیں۔ اس طرح کے دائرے پانچ ہیں۔ تفصیل غیر دوری ہے۔ (2) رباعی کے اوزان دو طرح کے ہوتے ہیں، یعنی چوبیس میں سے بارہ اوزان مفعول سے شروع ہوتے ہیں، وہ دائرۂ اخرب اور جو مفعولن سے شروع ہوتے ہیں وہ دائرۂ اخرم کے اوزان کہلاتے ہیں۔ انھیں شجرۂ اخرب اور شجرۂ اخرم بھی کہتے ہیں۔

دوازدہ رکنی: دیکھیے مثمن۔

ذو بحرین: ایسا شعر جس کی تقطیع ایک سے زیادہ ترتیب موازین پر ہو سکے۔

رباعی کا وزن: رباعی چار مصرعوں کی نظم ہوتی ہے جس کا پہلا شعر مصرع ہونا لازمی ہے۔ دوسرے شعر کے بارے میں شاعر کو اختیار ہے۔ اس کا وزن بحر ہزج سے نکلا ہے جس کا سالم افاعیل مفاعیلن ہے۔ رباعی کے چوبیس اوزان مقرر ہیں لیکن یہ آزادی ہے کہ ان میں سے کوئی چار کسی ایک رباعی میں باندھے جا سکتے ہیں۔ دیکھیے دائرہ۔

رکن: کسی مصرعے کا ٹکڑا جو مقررہ افاعیل میں سے کسی ایک پر پورا اترے۔ مثلاً: کچھ اور ہی گل کھلا ہوا ہے، میں تین رکن ہیں، کچھ اور مفعول/ ہی گل کھلا مفاعلن/ ہوا ہے فعولن۔ اس کی تقطیع کئی اور طرح سے بھی ہو سکتی ہے۔ مثلاً کچھ او فعلن/ رہی گل فعلن/کھلا ہوا مفاعلن/ ہے فع۔ لیکن یہ تقطیع درست نہ ہوگی کیونکہ اس طرح غیر ضروری طور پر مصرعے کے چار رکن ہو جاتے ہیں، جب کہ شرط یہ ہے کہ تقطیع اس طرح کی جائے کہ مصرعے میں رکن کم سے کم ہوں لیکن وہی افاعیل استعمال ہوں جو مانوس و مستعمل ہوں اور یا تو سالم ہوں یا کسی سالم وزن کی فرع ہوں۔ یعنی سالم وزن سے بطریق (زحاف متخرج ہو سکتے ہوں) جدید نظم کے سوا تمام اصناف سخن میں شرط یہ ہے کہ ایک مصرعے میں کم سے کم دو رکن ہونا چاہیے، زیادہ سے زیادہ کوئی قید نہیں۔ لیکن عام طور پر تین، چار اور آٹھ ارکان والے مصرعے دیکھنے میں آتے ہیں۔ جدید نظم کے مصرعے میں کم سے کم یا زیادہ سے زیادہ ارکان کی کوئی قید نہیں۔ دیکھیے تقطیع۔

رکن خماسی: وہ افاعیل جن میں پانچ حرف ہیں، مثلاً فعولن۔

رکن سباعی: وہ افاعیل جن میں سات حرف ہیں، مثلاً مفاعیلن۔

زحاف: وہ طریقہ جس کے ذریعے کسی سالم وزن میں کوئی تبدیلی کردی جائے۔ مثلاً فاعلاتن پر خبن (بروزن جشن) کا زحاف لگائیں تو وہ فعلاتن بروزن "نہ رہا میں" ہو جاتا ہے۔ اس کو مخبون کہتے ہیں۔ زحاف کا تعین کرنے کی شرط یہ ہے کہ کم سے کم زحاف کا عمل دکھا کر وزن کی تشخیص کی جائے۔ مثلاً اگر کسی مصرعے کا وزن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن ہے تو یہ نامناسب ہے کہ اس کو بحر وافر (جس کا سالم رکن مفاعلتن ہے) میں بتایا جائے اور دلیل یہ دی جائے کہ مفاعلتن پر تسکین اوسط کا زحاف لگا کر (جس کا نام عصب ہے) اسے مفاعیلن بنالیا گیا ہے۔ مفاعیلن چونکہ خود بحر ہزج کا سالم رکن ہے اس لیے غیر ضروری زحاف کا عمل دکھا کر اسے مزاحف ثابت کرنا غلط ہے۔ دیکھیے تقطیع۔ دیکھیے رکن، دیکھیے مزاحف۔

ساکن حرف: وہ حرف جس پر خود کوئی حرکت نہ ہو۔ یہ دو طرح سے ممکن ہے:

ایک تو یہ کہ خود اس سے پہلے کوئی متحرک حرف ہو اور وہ متحرک حرف ساکن حرف سے جڑا ہوا ہو۔ مثلاً "غم" میں غین متحرک ہے کیونکہ اس پر فتحہ ہے اور م ساکن ہے کیونکہ اس پر کوئی حرکت نہیں، وہ محض غین سے جڑی ہوئی ہے۔ "غمی" میں غین اور م دونوں متحرک ہیں، غین پر زبر ہے اور م پر زیر۔ اس لفظ میں یائے تحتانی، جو میم سے جڑی ہوئی ہے، ساکن ہے۔ دوسری شکل یہ ہے کہ لفظ کے آخر میں کوئی

لفظ بچ رہے۔ مثلاً لفظ ''حرف'' میں ح متحرک ہے (اس پر فتحہ یعنی زبر ہے) رے ساکن ہے اور ف جو آخر میں بچ رہتا ہے، وہ بھی ساکن ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ ف بھی بالکل ساکن نہیں ہے کیونکہ جب اس کے بعد کوئی حرف اور آئے گا تو ف پر بھی حرکت آجائے گی۔ مثلاً ''حرف کو'' میں ف پر حرکت آگئی اور اس کی تقطیع فاعلن کے وزن پر ہوگی۔ یعنی ''حرف کو'' کا وزن وہ نہیں ہے جو ''حرکو'' کا وزن ہے۔ اگر ف بالکل ساکن ہوتا تو تقطیع کرتے وقت اسے رے کے ساتھ ہی شمار کرتے، جس طرح ''حر'' میں رے کو ح کے ساتھ شمار کرتے ہیں، اس کا وزن الگ سے ظاہر نہیں کرتے۔ ہوتا یہ ہے کہ جب لفظ کے آخر میں بچ رہنے والے ساکن کے بعد کوئی بھی حرف آتا ہے تو خود اس ساکن حرف پر ہلکی سی حرکت آجاتی ہے۔ یعنی جب ''حرف'' کہا گیا تو ''حرف'' کا ''ف'' صاف ادا ہوا اور اس پر زبر کی آواز خود بہ خود آگئی۔ مثلاً اگر ہم ''حرف کو'' نہ کہہ کر ''حرفہ کو'' کہیں تو وزن میں کوئی فرق نہیں پڑتا۔ چونکہ ہماری زبان میں کوئی لفظ ساکن حرف سے شروع ہی نہیں ہوسکتا اس لیے جب بھی ''حرف'' کی طرح کے لفظ کے بعد کوئی لفظ آئے گا تو آخر میں بچ رہنے والا نام نہاد ساکن متحرک ہوجائے گا۔ یہی وجہ ہے کہ مصرعے کے آخر میں جہاں کوئی لفظ آگے نہیں آتا' آخری لفظ کے اکیلے اور آخری حرف ساکن کو اکثر و بیشتر ساقط گردانتے ہیں (یعنی وزن میں نہیں شمار کرتے) دیکھیے وتد مفروق۔

سالم بحر: وہ بحر جو کسی مصرعے یا شعر میں پوری پوری استعمال ہو، یعنی اس کے موازین میں کوئی تبدیلی نہ کی گئی ہو۔ مثلاً:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن، یہ رمل مثمن سالم ہے۔ دیکھیے مثمن۔

سباعی: دیکھیے رکن سباعی۔

سبب ثقیل: کوئی بھی دو حرفی کلمہ (بامعنی کی قید نہیں) جس کا دوسرا حرف متحرک ہو۔ جیسے ''شہ دیں'' میں ''شہ'' (ش مفتوح اور ہائے ہوز مکسور) سبب ثقیل ہے۔ سبب بروزن نسب۔

سبب خفیف: کوئی بھی دو حرفی کلمہ (بامعنی کی قید نہیں) جس کا دوسرا حرف ساکن ہو۔ جیسے ''شہ دیں'' میں ''شہ'' تو سبب ثقیل ہے اور ''دیں'' سبب خفیف۔ (نون غنہ تقطیع میں شمار نہیں ہوتا)۔

سکون: تحریک کا برعکس۔ یعنی کسی حرف کو ساکن کرنا یا اس کا اصلاً ساکن ہونا۔

شانزدہ رکنی: دیکھیے مثمن۔

شجرۂ اخرب: دیکھیے دائرہ۔

شجرۂ اخزم: دیکھیے دائرہ۔

شکستہ بحر: وہ بحر جس کے ہر مصرعے کے وسط میں وقفہ لازمی ہو۔ جیسے ہزج مثمن اخرب جس کا وزن ہے مفعول مفاعیلن/مفعول مفاعیلن دو بار۔ اس کو بحر مکرر بھی کہتے ہیں۔

صدر: پہلے مصرع کا پہلا رکن۔

ضرب: دوسرے مصرعے کا آخری رکن۔ اسے عجز بھی کہتے ہیں۔

عجز: دیکھیے ضرب۔

عروض: پہلے مصرع کا آخری رکن۔

فاصلۂ عظمیٰ: وہ چھ حرفی کلمہ جس کے پہلے پانچ حرف متحرک ہیں۔ بقول بعض اس کی مثال محال ہے۔ لیکن یہ قول درست نہیں۔

فاصلۂ صغریٰ: وہ چار حرفی کلمہ (معنی کی شرط نہیں) جس کے پہلے تین حرف متحرک ہوں مثلاً صنما (ص ن م ا) دیکھیے فاصلہ۔

فاصلۂ کبریٰ: وہ پانچ حرفی کلمہ (معنی کی شرط نہیں) جس کے پہلے چار حرف متحرک ہوں مثلاً شکنمش (ش ک ن م ش۔)

فرع: وہ وزن جو کسی سالم افاعیل سے بطریق زحاف برآمد ہو، اس کی فرع کہلاتا ہے۔ مثلاً مفاعیلن کی ایک فرع فعولن ہے جو زحاف حذف لگا کر برآمد ہوتی ہے۔

فواصل: فاصلہ کی جمع۔

متحرک حرف: دیکھیے ساکن حرف۔

مثمن: وہ بحر جس کے ہر مصرعے میں چار رکن (اور اس طرح پورے شعر میں آٹھ رکن) ہوں۔ بحروں کا نام ہمیشہ اس طرح لکھا جاتا ہے کہ پورے شعر کا وزن معلوم ہو جائے۔ چناں چہ : اے جگر کو چیرنے والی صدائے بے صدا اس کی بحر لکھی جائے گی تو اسے رمل مثمن سالم کہا جائے گا۔ رمل تو اصل بحر کا نام ہے، مثمن اس لیے کہ ایک مصرع میں چار رکن ہیں تو پورے شعر میں آٹھ رکن ہوں گے اور سالم اس لیے کہ فاعلاتن چاروں بار اپنی مکمل اور اصلی شکل میں آیا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس، جس مصرع میں تین رکن ہوں گے اس کی بحر کو مسدس اور جس میں دو رکن ہوں گے اس کی بحر کو مربع کہا جائے گا۔ ایک رکنی بحر معتبر نہیں۔ جس مصرع میں چھ رکن ہوں گے اس کی بحر دوازدہ رکنی یا مسدس مضاعف (مضاعف کے معنی ہیں دوگنا) اور جس میں آٹھ رکن ہوں گے اس کی بحر کو شانزدہ رکنی یا

مثمن مضاعف کہا جائے گا۔ اگر کسی بحر میں سے ایک رکن کم کر دیا جائے تو اسے مجزو (بروزن ابرو) کہتے ہیں، لیکن یہ اصطلاح بہت کم استعمال ہوتی ہے۔ دیکھیے سالم بحر۔

مجزو: دیکھیے مثمن۔

مجموعی: دیکھیے مقرونی۔

مربع: دیکھیے مثمن۔

مسدس: دیکھیے مثمن۔

مزاحف بحر: وہ بحر ہے جس کے ایک یا ایک سے زیادہ موازین میں کسی زحاف کے ذریعے تبدیلی کر دی گئی ہو۔ مثلاً فاعلاتن فاعلاتن فاعلن رمل مسدس مزاحف ہے۔ مزاحف اور محذوف میں فرق ہے۔ مزاحف کے معنی ہیں جس پر زحاف لگایا گیا ہو، محذوف کے معنی ہیں جس پر حذف کا عمل کیا گیا ہو۔ زحافات میں سے ایک زحاف حذف بھی ہے۔ اس کے ذریعے فاعلاتن سے فاعلن اور مفاعیلن سے فعولن متخرج ہوتے ہیں۔

مصرع: (بروزن متقل) دو مصرے جو ہم قافیہ ہوں۔

مضاعف: دیکھیے مثمن۔

مفروقی: ذوسالم افاعیل ایسے ہیں جنھیں لکھنے کا طریقہ بعض حالات میں بدل دیا گیا ہے۔ یعنی انھیں ملا کر لکھنے کے بجائے الگ الگ لکھتے ہیں۔ ان سے بعض نئی بحریں بنائی گئی ہیں۔ الگ الگ لکھے جانے پر ان افاعیل کو مفروقی یا منفصل کہا جاتا ہے۔ فاعلاتن کی مفروقی شکل فاع لاتن اور مستفعلن کی مفروقی یا منفصل صورت مستفع لن ہے۔ صوتی اعتبار سے مفروقی اور مقرونی اوزان میں کوئی فرق نہیں۔

مقرونی: فاعلاتن اور مستفعلن جب مفروقی یا منفصل نہ ہوں تو انھیں مقرونی یا مجموعی کہا جاتا ہے۔

منفصل: دیکھیے مفروقی۔

موازین: وہ افاعیل جو کسی شعر یا مصرعے کا وزن ظاہر کرنے کے لیے استعمال میں آئیں۔ مثلاً ع وہ نبیوں میں رحمت لقب پانے والا کا وزن مندرجہ ذیل موازین کے ذریعے ظاہر کیا جائے گا۔ فعولن فعولن فعولن فعولن۔

واو موصولہ: جس طرح الف موصول اپنے ماقبل حرف میں ضم ہو کر صرف فتحہ کا حکم رکھتا ہے،

اسی طرح جب حرف واو اپنے ماقبل حرف میں ضم ہو کر صرف ضمہ کا کام کرے تو اُسے واوٗ موصولہ کہتے ہیں مثلاً آہ وفغاں بروزن مفتعلن میں واو عطف آہ کی ہائے ہوز سے موصول ہو گئی ہے اور آہو فغاں پڑھا جاتا ہے۔ علیٰ ہذا القیاس رنج وغم بروزن فاعلن جمع وخرج بروزن فاعلات میں واو موصولہ ہے۔

وافی: وہ بحر جس میں سے کوئی رکن کم نہ کیا گیا ہو۔ لہٰذا یہ مجزو کی ضد ہے۔

وتد مجموع: کوئی بھی سہ حرفی کلمہ (بامعنی کی قید نہیں) جس کا آخری حرف ساکن ہو جیسے خدا۔ اس کا آخری حرف (یعنی الف) ساکن ہے۔ وتد بروزن تپش یا بروزن رسد۔

وتد مفروق: کوئی بھی سہ حرفی کلمہ (بامعنی کی قید نہیں) جس کا متوسط حرف ساکن ہو جیسے شہر۔ اس کا متوسط حرف (یعنی ہائے ہوز) ساکن ہے۔ دیکھیے ساکن حرف۔

وزن: کسی لفظ یا مصرعے یا شعر کی صوتی قیمت جو افاعیل یا موازین کے ذریعے ظاہر کی جاتی ہے۔ جیسے "جادو" کا وزن فع لن ہے۔ ہم وزن الفاظ کا ہم قافیہ ہونا ضروری نہیں۔ مثلاً جادو اور شاہد ہم وزن ہیں۔ جب کسی لفظ کا تلفظ بتانے کے لیے اس کا ہم وزن لفظ لاتے ہیں تو ایسا لفظ رکھتے ہیں جو لفظ زیر بحث سے حرکاتی مشابہت رکھتا ہو تاکہ تلفظ واضح ہو جائے۔ مثلاً "تہجد" کا لفظ بتانا ہو تو کہیں گے "تہجد بروزن تعمق" وغیرہ۔ اسے وزن صرفی کہتے ہیں۔ لیکن اگر دو الفاظ محض ہم وزن ہوں اور ان حرکاتی مشابہت نہ ہو تو وزن ظاہر کرنے کے اس طریقے کو وزن عروضی کہیں گے۔ یعنی وزن عروضی کے اعتبار سے جادو کا ہم وزن لفظ شاہد، احمد کچھ بھی ہو سکتا ہے۔ کیونکہ تینوں میں دو سبب خفیف ہیں۔ لیکن وزن صرفی کے لحاظ سے جادو کا ہم وزن قابو ہے۔ مختصراً یہ کہ اگر کسی لفظ کا وزن ایسے لفظ کے ذریعے ظاہر کیا جائے جو متحد الحرکت اور متحد الوزن دونوں ہو تو یہ اس کا صرفی وزن کہلائے گا اور اگر مثالی لفظ متحد الحرکت نہ ہو، صرف متحد الوزن تو یہ اُس کا عروضی وزن کہلائے گا۔

وزن صرفی: دیکھیے وزن۔

وزن عروضی: دیکھیے وزن۔

∞

شمس الرحمن فاروقی

باب یازدہم

اردو اور انگریزی کی مشترک اصطلاحات

1 ہمارے علم بیان، عروض اور قافیہ اس قدر بسیط اور اس قدر باریک بینی سے مملو ہیں کہ ہماری اکثر اصطلاحوں کے برابر اصطلاحیں انگریزی میں نہیں ہیں۔ یونانی اور لاطینی میں ایسی اصطلاحیں نسبتاً زیادہ ہیں، جن کے مرادفات ہمارے یہاں بھی ہیں، لیکن انگریزی میں بھی اعلیٰ مطالعے کی سطح پر انگریزی کے علاوہ یونانی اور لاطینی اصطلاحیں استعمال ہوتی ہیں اور ان سب کو ملا کر بھی ہماری تمام اصطلاحات کا احاطہ نہیں ہوتا۔ ایسا بھی ہے کہ بعض تصورات مغربی علوم بلاغت میں زیادہ تفصیل یا باریکی سے بیان ہوئے ہیں اور بعض تصورات ایسے ہیں جن کا ہمارے یہاں وجود نہیں ہے۔ اس لیے ان مغربی تصورات یا اصطلاحات کا مرادف بھی ہمارے یہاں نہیں ہے۔ مثلاً مرثیے کے لیے مغرب میں Elegy کے علاوہ اس کی بعض مخصوص شکلیں یعنی Monody اور Thre nody ہیں۔ ہمارے یہاں ہر طرح کے مرثیے کو مرثیہ کہا جاتا ہے، لیکن کربلائی مرثیے کا ترجمہ Elegy غلط ہوگا، کیوں کہ Elegy ہر طرح کی غم ناک نظم کو کہتے ہیں اگر وہ کسی شخص، اشخاص یا شے پر لکھی جائے۔ لہٰذا کربلائی مرثیے کو انگریزی میں بھی مرثیہ Marsiya لکھنا بہتر ہوگا۔ ہمارے یہاں بعض لوگوں نے Lyric یا Ode کا ترجمہ غزل کیا ہے جو بالکل غلط ہے۔ علاوہ بریں Ode کو بعض لوگوں نے قصیدہ بھی فرض کیا ہے، یہ بالکل غلط تو نہیں لیکن بالکل صحیح بھی نہیں ہے۔ مصرعے کے ارکان کی تعداد بیان کرنے کے لیے جو الفاظ انگریزی میں مقرر ہیں (مثلاً Trimetre یعنی وہ بحر جس میں تین رکن ہوں) ان کا ترجمہ اردو میں (مثلاً) مسدس کی اصطلاح سے نہیں ہوسکتا۔ کیوں کہ (مثلاً) Trimetre سے مراد وہ بحر ہے

جس میں تین سالے موکد (Stressed) ہوں اور کم سے کم تین ہی غیر موکد بھی ہوں، یہ چیزیں بحر کو مسدس کہنے سے نہیں بیان ہوتیں۔

2 مندرجہ ذیل فہرست میں تمام ممکن اصطلاحات درج کردی گئی ہیں۔ اصطلاح سے مراد وہی لفظ لیا ہے جو انگریزی یا اردو میں مروج ہو اور متعلقہ علم میں مستعمل ہو۔ یعنی انگریزی الفاظ کا اردو ترجمہ نہیں کیا ہے، بلکہ اصطلاحات کا مرادف درج کیا ہے۔ انگریزی کی بہت سی اصطلاحات اب آہستہ آہستہ متروک ہوتی جارہی ہیں ایسی اصطلاحات پر پھول کا نشان (*) بنا دیا گیا ہے۔ بعض اردو اصطلاحات کے ایک سے زیادہ مرادفات ہیں اُنھیں الگ الگ درج کیا گیا ہے۔ لیکن یہ بات قابل لحاظ ہے کہ مرادفات کی یہ فہرست محض معلوماتی ہے، اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ جتنے مرادفات لکھے گئے ہیں اُن سے متعلق جو تصورات و نظریات ہیں وہ مشرق و مغرب میں بالکل ایک ہیں۔ مثلاً تجنیس کا مرادف Homonym تو ہے، لیکن تجنیس خاصی پیچیدہ اور مختلف الاقسام چیز ہے، جب کہ Homonym اس کی محض ایک صورت حال ہے۔

3 انگریزی ۔ اردو

Acatalectic	سالم
Acrostic	توشیح (موشحہ)
Amphiboly	استخدام
Amphimacer	متدارک کا سالم رکن
Anagram	مقلوب
Antithesis	طباق، تطبیق، تضاد
Aporia	تجاہل عارفانہ، تجاہل العارف
Bacchius	متقارب کا سالم رکن
Blank Verse	نظم معرا
Catalectic	مزاحف بحر
Catalexis	زحاف
Chronogram	تاریخ

***Distich**	بیت، شعر
Elegy	مرثیہ (کسی شخص کا)
End Rhyme	ردیف
Epitritus Primus	ہزج کا سالم رکن
Epitritus Secundus	رمل کا سالم رکن
Foot	رکن
Free Verse	آزاد نظم
***Hemistich**	مصرع
Homonym	تجنیس
Hyperbole	مبالغہ
Metaphor	استعارہ
Metaphor of substitution	مجاز مرسل
Metonymy	کنایہ
Metre	بحر
Metrical	موزوں، عروض سے متعلق
Movent	متحرک
Nom de Plume	تخلص
Panygeric	قصیدہ
Plagiarism	سرقہ
Prosody	عروض
Pun	ادماج، ایہام، توریہ، ذو معنیین
Quiescent	ساکن
Redundancy	حشو (علم بیان کی اصطلاح)
Refrain	ٹیپ کا بند، ٹیپ کا شعر، ٹیپ کا مصرع، مصرع ترجیع

Rhetoric	(علم) بیان و بدیع
Rhyme	قافیہ
Riddle	معما
Scan (To)	تقطیع کرنا
Scansion	تقطیع
Simile	تشبیہ
Synechdoche	مجاز مرسل
Trope	استعارہ
Unmetrical	ناموزوں
Weight	وزن

4 اردو-انگریزی

Free Verse	آزاد نظم
Pun	ادماج
Amphiboly	استخدام
*Trope,Metaphor	استعارہ
Pun	ایہام
Metre	بحر
Rhetoric	(علم) بیان و بدیع
*Distich	بیت
Chronogram	تاریخ
Aporia	تجاہل العارف
Aporia	تجاہل عارفانہ
Homonym	تجنیس
Nom de Plume	تخلص

Simile	تشبیہ
Antithesis	تضاد
Antithesis	تطبیق
Scansion	تقطیع
(To) Scan	تقطیع کرنا
Pun	توریہ
Acrostic	توشیح (موشحہ)
Refrain	ٹیپ کا بند، ٹیپ کا شعر، ٹیپ کا مصرع
Redundancy	حشو
End Rhyme	ردیف
Foot	رکن
Epitritus Secundus	رمل کا سالم رکن
Catalexis	زحاف
Quiescent	ساکن
Acatalectic	سالم
Plagiarism	سرقہ
*Distich	شعر
Antithesis	طباق
Prosody	عروض
Rhyme	قافیہ
*Panegyric	قصیدہ
Metonomy	کنایہ
Hyperbole	مبالغہ
Movent	متحرک
Amphimacer	متدارک کا سالم رکن

Bacchius	متقارب کا سالم رکن
Synechdoche	مجاز مرسل
Metaphor of substitution	مجاز مرسل
Elegy	مرثیہ (کسی شخص کا)
Catalectic	مزاحف
***Hemistich**	مصرع
Refrain	مصرع ترجیع
Riddle	معما
Anagram	مقلوب
Metrical	موزوں
Acrostic	موشح
Unmetrical	ناموزوں
Blank Verse	نظم معرا
Epitritus Primus	ہزج کا سالم رکن
Weight	وزن

شمیم احمد

باب دوازدہم

موجودہ عہد میں علومِ بلاغت کی اہمیت

شعری زبان عام مستعمل زبان سے ان معنوں میں علیحدہ ہوتی ہے کہ اس میں اظہار مجمل ہونے کے باوجود نہایت بلیغ ہونا چاہیے۔ اس لیے جذبہ واحساس کی درست ترین صورت گری کی خاطر شعری اظہار کے واسطے کچھ ایسے لفظی سہارے ضرور ہوتے ہیں جو اجمال میں تفصیل اور بیان میں شدت پیدا کرسکیں۔ اس ضرورت نے شعری اظہار میں صنائع بدائع، تشبیہوں، استعاروں اورعلامتوں کو جنم دیا۔ یہ وہ لسانی سرمایہ ہے جو تمام شاعری کی اساس ہوتا ہے اور اس سے بیش از بیش استفادے کے ذریعے شعری زبان موثر اور طاقت ور بنتی ہے۔

شعر محض کلام موزوں نہ سہی، لیکن اگر ہم عالمی ادب کی تاریخ پر ایک نظر ڈالیں تو اندازہ ہوگا کہ دنیا کی ہر زبان میں شعر کے لیے موزونیت ایک بنیادی ضرورت رہی ہے، جس کے سبب علم عروض نے تقریباً ہر زمانے میں بہترین شاعروں کو اپنی طرف متوجہ کیا اور اس کا مطالعہ، شاعری کے مطالعے کا ایک اہم جزو قرار پایا۔ کولرج نے تو یہاں تک کہا ہے کہ شعر چیز ہی ایسی ہے جو موزونیت کا تقاضا کرتی ہے۔ یہ حقیقت اپنی جگہ اٹل ہے کہ شاعری میں جو معنویت اور جمالیاتی قوت ہے، اس میں اس کے آہنگ کو بھی دخل ہے، اور علم عروض ہمیں اس آہنگ کا مطالعہ کرنا سکھاتا ہے۔ لہٰذا یہ سمجھنا کہ اب یہ علوم از کار رفتہ ہوگئے ہیں اور شاعر یا نقاد کو اُن کی ضرورت نہیں، ایک بنیادی اصلیت سے چشم پوشی کرنا ہے۔ یہ بات الگ ہے کہ موزوں کلام کہنے کے لیے ماہر عروض ہونا ضروری نہیں، لیکن موزوں کلام کی خوبیاں جاننے، اور جس کلام کو موزوں کہا جاتا ہے، اس کی کتنی قسمیں ہوتی ہیں، اور ان اقسام میں کیا امکانات پوشیدہ ہیں، اُن سے واقفیت کے لیے عروض کا مطالعہ اشد ضروری ہے۔

اردو تنقید میں ایک دور ایسا ضرور آیا تھا جب مغرب کے اثرات کے نفوذ اور مغرب کی تقلید

کے باعث ہمارے بعض نقادوں نے اس بات پر زور دینے کی کوشش کی تھی کہ شعر کے محاسن میں صنائع بدائع وغیرہ کا کوئی مقام نہیں، اور شاعر کو عروض جاننے کی بھی ضرورت نہیں۔ ''حقیقت نگاری'' اور ''نیچرل شاعری'' کی اصطلاحوں کو غلط سمجھنے کی بنا پر بعض لوگوں نے یہ ضروری سمجھا کہ شعری زبان کو صنائع بدائع، تشبیہہ اور استعارے سے پاک کیا جائے اور وہ صاف ستھری اور سادہ زبان استعمال کی جائے جسے عام لوگ اپنی روز مرہ کی گفتگو میں استعمال کرتے ہیں۔ ان لوگوں نے یہ بھی کہا کہ شعر دراصل ان موضوعات سے بنتا ہے جو اس میں بیان کیے جاتے ہیں یا ان جذبات کے باعث اہمیت حاصل کرتا ہے جو اس کے مطالعے کے بعد قاری کے دل میں پیدا ہوتے ہیں۔ وہ لوگ یہ بھول گئے کہ ان موضوعات یا جذبات کا وجود ان شاعرانہ طریقوں کا مرہونِ منت ہے، جو شاعر نے استعمال کیے ہیں، ورنہ جذبہ یا موضوع اپنے آپ سے شعر کا ہم پلہ نہیں ہوتا۔ بہر حال نتیجہ یہ ہوا کہ ان کوششوں کی وجہ سے ہماری شاعری میں براہِ راست اظہار نے بار پالیا اور شعر کی شعریت اور اس کی لطافتوں کا احساس گم ہونے لگا۔ لیکن چوں کہ یہ ایک غلط رویہ تھا اس لیے زیادہ عرصے قائم نہیں رہ سکا۔

ہم نے شعری تنقید کے بہت سے نظریات مغرب سے سیکھے تھے لیکن ان کو پوری طرح نہ سمجھنے کے باعث ہم سے اس طرح کی غلطیاں ہوئیں جن کا ذکر اوپر ہوا۔ اس اثنا میں خود مغرب کے نقادوں کا یہ شعور واضح تر ہونے لگا کہ شعر کو اس کے ضروری اور بنیادی عناصر سے پاک کر دینا کوئی صحت مند اور قابلِ عمل رویہ نہیں ہے۔ چناں چہ گزشتہ پچاس برس میں صورتِ حال یوں ہوگئی ہے کہ مغرب میں عروض اور صنائع بدائع اور دوسرے لسانی طریق ہائے کار کی اہمیت وافادیت مسلمہ طور پر قبول کر لی گئی ہے۔ عروض اور علومِ بلاغت پر وہاں پے بہ پے کتابیں شائع ہو رہی ہیں۔ اِن علوم کے احیا کے پسِ پشت دراصل لسانیات کے علم کی مقبولیت بھی کارفرما ہے۔

مغربی ماہرین لسانیات نے اپنی لسانی بصیرت کو محض زبان کی ساخت کے مختلف عناصر مثلاً صوت، صوتیوں کی تشکیل، الفاظ، جملے اور جملوں کی تعمیر و تجزیہ تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ زبان کے تفاعل اور اس کے عمرانی پہلوؤں کو بھی اہمیت دیتے ہوئے معنی اور مفاہیم کی ضرورت پر زور دیا۔ یوں لسانیات کی قلمرو میں معنویات (Semantics) کو ایک باقاعدہ علم کے طور پر جگہ ملی۔ اس کا مثبت نتیجہ یہ نکلا کہ مغرب میں لسانیات کا اب محض یہی زاویہ رہا کہ زبان بنتی کس طرح ہے بلکہ اس پر بھی توجہ دی جا رہی ہے کہ مختلف سطحوں پر زبان موثر انداز میں کام کس طرح کرتی ہے؟

زبان کے پُرقوت استعمال کے طریقوں کی چھان بین سے یہ بات تسلیم ہوئی کہ عروض،

صنائع بدائع اور قافیہ وغیرہ شعری زبان کی زبردست طاقتیں ہیں ۔ یہ ضرور ہے کہ ان کا مطالعہ رسمی اور روایتی انداز کے بجائے تقابلی اور تجزیاتی انداز سے ہونا چاہیے۔ شعری روایت جن چیزوں کو قبول کر لیتی ہے ان کا مطالعہ کیے بغیر شعری روایت کا عرفان حاصل نہیں ہوسکتا۔

ادب کی جمالیاتی قدروں اور فن پارے کی داخلی کیفیت کی شناخت کے لیے لسانیاتی مطالعوں کے زاویوں کی شمولیت کے ذریعے باقاعدہ ایک علم ہی مغرب میں وجود میں آ گیا ہے جسے اصطلاحاً ''اسلوبیات'' (Stylistics) کہا جاتا ہے۔ اسی طرح تنقید کا ایک طرز جسے ''وضعیات'' (Structuralism) کہتے ہیں، قدم قدم پر علوم بلاغت کا سہارا لیتا ہے۔ اسلوبیات اور وضعیات میں رشتہ اس قدر قریبی ہے کہ ایک علومیہ ''وضعیاتی اسلوبیات'' (Structural Stylistics) ایک زمانے میں بہت مقبول تھا۔ مابعد وضعیات میں بھی کبھی کبھی بلاغت کے اصولوں سے کام لیا گیا ہے۔

مغرب میں تنقید کی قلمرو میں معنویات، اسلوبیات اور وضعیات جیسے علوم کی شمولیت اور اُن کی اہمیت کے تسلیم کیے جانے سے اتنی بات تو صاف ہے کہ وہاں کے لوگ اس نتیجے پر پہنچے ہیں کہ زبان محض روزمرہ قسم کے اظہار ہی کا نام نہیں ہے بلکہ اس طاقت ور اظہار کا بھی نام ہے جس کے ذریعے نازک سے نازک اور باریک سے باریک احساسات ومحسوسات، جذبات اور ذہنی کیفیات کو دوسروں تک پہنچایا جاسکتا ہے۔ اور یہ بات بھی واضح ہوگئی ہے کہ اس طاقت ور اظہار کے بعض مخصوص ڈھب اور ڈھنگ ہوتے ہیں۔ یعنی شعری زبان کی قوت عروض اور بلاغت کی قوت میں مضمر ہے۔

یہ ہماری اور ہماری زبان کی خوش قسمتی تھی کہ مشرقی علوم بالخصوص عربی اور فارسی زبانوں سے کماحقہٗ واقفیت کی بنا پر ہمارے اساتذہ اور علمائے ادب نے شعری زبان کی باریکیوں اور نزاکتوں اور شعری جمالیات کے تجزیوں پر مشتمل ایک بہت بڑا اور قابلِ قدر ذخیرہ چھوڑا ہے جو آج بھی کتابوں کے اوراق میں محفوظ ہے اور جسے ہم بدقسمتی سے مغرب کی تقلید کے باعث بڑی حد تک بھلا چکے ہیں۔ اس کا افسوس ناک پہلو یہ ہے کہ ہمارے زمانے کا یونی ورسٹی کا طالب علم، جو اس گراں بہا سرمائے سے ناواقف ہے، شعری محاسن کو سمجھنے اور اُن سے لطف اندوز ہونے کی بات تو الگ رہی، وہ خود زبان ہی کے استعمال پر پوری قدرت نہیں رکھتا۔ چناں چہ یہ ضروری ہے کہ ہم اپنے اجداد کے اس قیمتی سرمائے کی نہ صرف حفاظت کریں بلکہ اس سے روشنی بھی حاصل کریں۔

آج ہمارے سامنے صورت حال یہ ہے کہ جب ہم قدیم کتابوں میں ایک طرف نسبتاً آسان اور عام فہم تحریروں اور دوسری طرف نسبتاً دقیق اور عمیق کلام پر نظر ڈالتے ہیں تو ہمیں اپنی لسانی کم مائیگی

کا بڑی شدت سے احساس ہوتا ہے۔ آج ہمارے پاس ذخیرۂ الفاظ اتنا بھی نہیں رہ گیا ہے کہ ہم مختلف طرح کی تحریروں کی جمالیات سے بہ خوبی لطف اُٹھا سکیں۔ لطف اُٹھانا تو دور کی بات، ہمارے شاعروں کے کلام میں ہزاروں ایسے معنوی اور لفظی گوشے ہیں، جنھیں ہم پہچان بھی نہیں سکتے۔

یہ صورتِ حال اس بات کی متقاضی ہے کہ ہم اپنے مطالعوں میں بلاغت اور عروض جیسے اہم اور بنیادی علوم کا احیا کریں اور اُن کی خصوصیات اور نزاکتوں سے پوری طرح واقف ہوں۔ ان علوم کی تشکیل جدید طرز پر اس طرح ہو کہ یہ کلاسیکی علوم سے آمیز ہو سکیں اور شعری تنقید کے لیے سائنسی اساس مہیا کر سکیں۔ محض روایت کی لکیر پیٹتے رہنے سے بھی کام نہیں چلے گا۔ ہمارے زمانے میں لسانیات، معنویات، اسلوبیات اور وضعیات جیسے جدید اور بااُصول علوم ہیں، ہمیں دیکھنا چاہیے کہ عروض اور بلاغت کے علوم کو اِن علوم سے اور ان علوم کو عروض و بلاغت سے کیا روشنی مل سکتی ہے۔

جدید مغربی تنقید میں اِن علوم کو کس طرح کام میں لایا جا رہا ہے اس کا اندازہ کرنے کے لیے ان چند کتابوں کا مطالعہ کافی ہوگا:

Davie, Donald	*Articulate Energy*
Gross, Harvey (Ed.)	*The Structure of Verse*
Hoffman, Michael, and Murphy, Patrick (Eds.)	*Essentials of the Theory of Fiction*
Hollander, John	*Vision and Resonance: Two Senses of the Poetic Form*
Leach, Geoffrey	*A Linguistic Guide to English Poetry*
Lentricchea, Frank, and Thomas MacLaughlin (Eds.)	*Critical Terms for Literary Study*
Sebeok, Thomas (Eds.)	*Style in Language*
Todorov, Tzvetan	*Symbolism and Interpretation*
Todorov, Tzvetan	*The Poetics of Prose*
Watson, George (Ed.)	*Literary English Since Shakespeare*

مزید مطالعے کے لیے

ادیب، مسعود حسن رضوی	آئینۂ سخن فہمی
ادیب، مسعود حسن رضوی	شرح طباطبائی اور تنقید کلام غالب
اسیر لکھنوی، مظفر علی	زر کامل عیار، ترجمہ "معیار الاشعار"
اوج لکھنوی، مرزا محمد جعفر	مقیاس الاشعار
بیخود موہانی	گنجینۂ تحقیق
جلال الدین احمد جعفری زینبی	نسیم البلاغت
حالی، الطاف حسین	مقدمۂ شعر و شاعری
حالی، الطاف حسین	یادگار غالب
حسرت موہانی	معائب سخن
زار علامی، اوم پرکاش	کلید عروض
سحر بدایونی، دیبی پرشاد	معیار البلاغت
شمس الرحمٰن فاروقی	عروض، آہنگ، اور بیان
شمشاد لکھنوی	نہر الاضافۃ
شوق سندیلوی	اصلاح سخن
صابر سنبھلی	اوراق العروض

صفدر مرزاپوری	مشاطۂ سخن
صہبائی، امام بخش	ترجمۂ ''حدائق البلاغت'' از شمس الدین فقیر
عبدالرحمٰن دہلوی، مولوی	آئینۂ بلاغت
عروض الٰہ آبادی	علم عروض وقافیہ وتاریخ گوئی
قدر بلگرامی	قواعد العروض
کمال احمد صدیقی	آہنگ اور عروض
کندن اراولی، کندن لعل	احتساب العروض
کیفی، پنڈت برجموہن دتاتریہ	منشورات
کیفی، پنڈت برجموہن دتاتریہ	کیفیہ
گیان چند	اردو کا اپنا عروض
نجم الغنی رامپوری	بحر الفصاحت
مرزا محمد عسکری	آئینۂ بلاغت
نظم طباطبائی، سید علی حیدر	شرح دیوان غالب
مہذب لکھنوی	دور شاعری
یگانہ چنگیزی	چراغ سخن

انگریزی کتابیں:

Pritchett, Frances W., ***Urdu Meter, A Practical Handbook***

Pybus, Captain G.D., ***A Text Book of Urdu Prosody and Rhetoric***

''حدائق البلاغت'' از میر شمس الدین فقیر دہلوی (۱۷۰۳/۱۷۰۴ تا ۱۷۶۳/۱۷۶۴)، فنون بلاغت وعروض پر سب سے اچھی فارسی کتاب ہے جو ہندوستان میں لکھی گئی۔ صہبائی نے اس کا آزاد اردو ترجمہ کیا (۱۸۴۴ء) اور فارسی عربی کی مثالوں کی جگہ اردو مثالیں رکھ دیں۔ شمشاد لکھنوی نے شمس الدین فقیر کا اصل متن، صہبائی کا ترجمہ اور اپنے اردو حواشی بڑھا کر ''نہر الاضافۃ'' کے نام سے شائع کیا (۱۹۱۵ء)۔ ''معیار الاشعرا'' کو فارسی میں عروض کی مستند ترین کتاب کہا گیا ہے۔ اس کا اردو ترجمہ سلیس نہیں ہے لیکن درست ہے۔ اس میں کہیں کہیں کسی ایرانی استاد کے حاشیے، اور کہیں کہیں

خود اسیر کے حاشیے بھی ہیں۔ یہ کتاب جسے عرصۂ دراز سے محقق طوسی سے منسوب کیا جاتا رہا ہے، مشکل لیکن دلچسپ ہے۔ "مقیاس الاشعار" اور "قواعد العروض" عروض پر سب سے معیاری کتابیں ہیں جو اردو میں لکھی گئیں، لیکن دونوں ہی نایاب ہیں اور "مقیاس الاشعار" بہت مشکل بھی ہے۔ "قواعد العروض" کی بہت بڑی خوبی یہ ہے کہ اس میں سنسکرت / ہندی عروض یعنی پنگل پر بہت مفصل کلام کیا گیا ہے۔ "بحر الفصاحت" (۱۸۸۶ء) کو علوم بلاغت کی انسائیکلوپیڈیا کہنا چاہیے۔ یہ کتاب قومی اردو کونسل کی طرف سے کمال احمد صدیقی کی تدوین کے بعد دوبارہ شائع ہونے والی ہے۔ اس کتاب کا طرز تحریر آسان ہے۔

یگانہ چنگیزی کی "چراغ سخن"، زار علامی کی "کلید عروض" اور کمال احمد صدیقی کی "آہنگ اور عروض" عمدہ کتابیں ہیں لیکن تینوں کے مصنفین نے ذاتی رائے کو اکثر مستند کلاسیکی رائے کے ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ گیان چند کے یہاں بھی یہ انداز ہے، لیکن نسبتاً کم۔ گیان چند کی کتاب کا اسلوب سہل اور دلنشیں ہے۔ حسن کا ظم عروض، کندن اراولی اور صابر سنبھلی کی کتابیں محتاط اور مختصر اور سہل الفہم ہیں۔ مرزا محمد عسکری کی کتاب بھی لائق اعتماد ہے۔ اس میں انگریزی سے مثالیں بہت ہیں جو اسے مزید دلچسپ بناتی ہیں۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی کتاب جدید نقطۂ نظر سے لکھی گئی ہے۔ اس میں عروض پر نظری بحث کے علاوہ حروف کے دبنے، حسرت موہانی کے بیان کردہ معائب سخن، رباعی کی بحر، جدید علم بیان کے بعض پہلو، وغیرہ زیر بحث آئے ہیں۔

دبی پرشاد سحر بدایونی کی "معیار البلاغت" (۱۸۶۵) ہر طرح سے قابلِ قدر کتاب ہے۔ زبان نسبتاً آسان ہے اور علم بدیع کی بحثیں بطور خاص بہت مفصل اور مستند ہیں۔ اس کا نیا ایڈیشن آنا چاہیے۔ "نسیم البلاغت" مختصر ہے لیکن اس میں بدیع و بیان کے بارے میں بہت عمدہ کلام کیا گیا ہے۔ یہ ایک زمانے میں طالب علموں کے معیار کی تھی لیکن آج اساتذہ بھی اس سے فائدہ اٹھا سکتے ہیں۔ علامہ کیفی کی دونوں کتابوں میں نثر کی شعریات اور علم بیان کے بعض معاملات پر بہت عمدہ گفتگو ہے۔ کیفی کی ہر بات مستند ہے۔ مولوی عبدالرحمٰن دہلوی کی کتاب عربی شعریات پر اچھی بحث کرتی ہے لیکن درسی معاملات کو زیادہ اہمیت دیتی ہے۔ حالی، نظم طباطبائی، بیخود موہانی اور مسعود حسن رضوی ادیب کی کتابوں میں علم بیان کے نکات جگہ جگہ زیر بحث آئے ہیں۔ مسعود حسن رضوی ادیب کی "آئینۂ سخن فہمی" میں ادبی نثر کے بارے میں بہت کارآمد باتیں ہیں۔ مہذب لکھنوی کی کتاب قدامت پرستانہ رنگ کی ہے۔ ان کی اور حسرت موہانی کی تمام باتوں سے اتفاق ممکن نہیں، لیکن

دونوں نے کئی کارآمد باتیں بھی کہی ہیں۔ صفدر مرزاپوری کی کتاب میں اساتذۂ قدیم کی بہت سی اصلاحیں اور کچھ لطیفے یکجا کیے گئے ہیں۔ اصلاحوں پر جابجا گفتگو نے کتاب کو اور بھی قیمتی بنا دیا ہے۔ شوق سندیلوی کی کتاب میں کئی معاصر اساتذہ کی اصلاحیں جمع کی گئی ہیں۔ انھوں نے کچھ منتخب غزلیں بیک وقت کئی بڑے اساتذہ کو بھیجیں اور ان کی اصلاحات کو اس کتاب میں یکجا کر دیا۔ لہٰذا اس کتاب میں عہد جدید کے اساتذہ کی رائیں اور عمل کے بارے میں بہت کچھ معلومات حاصل ہوتی ہے۔

کپتان پاکمس کی کتاب بڑی حد تک معتبر لیکن اب نایاب ہے۔ اس کا انداز پیشکش واضح اور سادہ ہے۔ فرانس پریجٹ کی کتاب بھی معتبر ہے اور ان لوگوں کے لیے بطور خاص کارآمد ہے جو اردو کم جانتے ہیں۔

OO

اشاریہ